عِلْمُ الأُسْلُوبِ

مَفَاهِيمُ وَتَطْبِيقَاتٌ

تأليف
د. محمد كريم الكوّاز

منشورات جامعة السابع من أبريل

ما حدودر التداخل بين الشعر واللغة؟ وما حدود التمايز بينهما؟ وإثارة السؤال عن الشعر، بصفة خاصة، دون غيره من الأنواع الأدبية، إنما يرتد الى النظر الى الشعر بوصفه اكثر الأنواع الأدبية تعبيرًا عن خصائص (الأدب)، تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط (الكلام)، وعلى ذلك فالسؤال عن الشعر واللغة يُطرح، والقصد منه تحديد خصائص النصوص الأدبية.

ان السؤال عن الشعر لم يكن بعيدًا عن اهتمام عبد القاهر، ولا نكون مبالغين اذا قلنا: ان قضيته الأساسية في كتابيه(أسرار البلاغة) و(دلائل الاعجاز) هي التفرقة بين (مستويات الكلام)، تلك المستويات التي تبدأ من (الكلام العادي) وتنتهي الى (الكلام المعجز) الذي يفوق طاقة البشر. ومن المستحيل في ذهن عبد القاهر، أن تتم هذه التفرقة بين هذين الطرفين من مستويات الكلام دون الوقوف على (مستوى الكلام الأدبي). من أجل ذلك يتوقف عبد القاهر ليدافع عن (علم الشعر) دفاعًا، نظن انه الأول من نوعه في مواجهة تيار، لا يستهان به في الثقافة العربية، يغضّ من قيمة الشعر، ويهوّن من شأن مبدعيه ونقّاده.

كانت القضية التي شغلت عبد القاهر هي إعجاز القرآن، وهي قضية لم يقتنع فيها بآراء السابقين، اذ انها تراوحت بين رؤية الاعجاز في أمر خارج النص، ورؤيته في صدق اخباره عن الماضي او الحاضر او المستقبل، وتقديره في بعض خصائص القرآن الأسلوبية او البلاغية؛ الاعجاز في رأي عبد القاهر كامن في النص ذاته، بل هو كامن في كل آية من آيات القرآن طالت او قصرت. وهذا الاعجاز يمكن اكتشافه، والوصول اليه في كل عصر، ولا تتوقف معرفته على العرب المعاصرين له.

وما دام اعجاز القرآن وصفًا قائمًا فيه أبدًا، فان الوصول اليه، والعلم به، الى (علم الشعر) ولا يستغني عنه، فيكون هؤلاء الذين يغضّون من قيمة الشعر في التراث الديني، ويهوّنون من شأن علمه، بمثابة من يصد عن سبيل الله، وبمثابة من يمنع الناس من حجة الله. يقول عبد القاهر:

(وذلك أنّا اذا كنا نعلم ان الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي ان كان على حدّ من الفصاحة تقصُر عنه قوى البشر، ومنتهيًا الى غاية، لا

يطمح اليها بالفِكَر، وكان محالًا ان يعرف كونه كذلك الا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يُشك انه كان ميدان القوم اذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض - كان الصاد كذلك صادًا عن ان تعرف حجة الله تعالى، وكان مَثَله مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن ان يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويقرؤوه. . . فمن حال بيننا وبين ما له كان حفظنا اياه، واجتهادنا في ان نؤديه ونرعاه، كان كمن رام ان ينسيناه جملة ويُذهبه من قلوبنا دفعة؛ فسواء من منعك الشيء الذي تنتزع منه الشاهد والدليل، ومن منعك السبيل الى انتزاع تلك الدلالة، والاطلاع على تلك الشهادة[1].

يمكن ان نقول، نقدًا لعبد القاهر، انه يهوّن من قدر الشعر، وينزل به الى ان يصبح دلالة وشاهدًا على اعجاز القرآن فحسب؛ كما يمكن ان نقول ان (علم الشعر) عنده علم ثانوي فحسب، يخدم علمًا آخر هو علم اعجاز القرآن، لكن هذا النقد الذي يمكن ان نوجهه الى الشيخ، لا ينبغي ان يقلل في وعينا، من قيمة المحاولة ذاتها، اي محاولة اقامة علم للشعر، بصرف النظر عن القصد.

لقد طرح عبد القاهر - على خلاف علماء الاسلوبية - السؤال بطريقة اخرى، ومن خلال مدخل مغاير؛ كان السؤال هو: ما الذي يميّز كلامًامن كلام؟ وما الصفة الباهرة التي بدهت العرب في النص القرآني، فأحسوا بالعجز إزاءه على الرغم من فصاحتهم وقدرتهم البيانية؟ يكاد عبد القاهر في اجابته عن مثل هذه الاسئلة، يقترب من الفكر الأسلوبي المعاصر، حين يرى أن الشعر وكذلك القرآن، كلام ينتمي الى اللغة، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله في حدود (الفن)، وهذه الخصائص والمعاني يمكن الوصول اليها وتحديدها، يقول: (لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من ان يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وان يكون لنا الى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل[2].

(1) دلائل الإعجاز 8-9.

(2) دلائل الإعجاز 41.

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين الشعر والكلام العادي يبدأ عبد القاهربالصفات المشتركة، فكلاهما ينتهي الى مجال اللغة، وليست اللغة الا مجموعة من القوانين الوضعية، سواء على مستوى المفردات (الالفاظ)، أو على مستوى التركيب (الجملة)، وليست الألفاظ - فيما يرى عبد القاهر - الا دوال على المعاني الجزئية المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها او بلاغتها، الا اذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ: (وليت شعري هل كانت الألفاظ الا من اجل المعاني؟ وهل هي الا خدم لها ومصرَّفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها، وأوضاعًا قد وُضعت لتدل عليها؟)[1].

هكذا يخرج الالفاظ المفردة من ان تستحق في ذاتها أي وصف يُضفى عليها، وهي خارج التركيب. ومن هذا المنطلق يدفع بعض ما شاع عند بعض النقاد من استحسان الشعر للفظه، او هو يحاول اعادة تفسير تلك الأقوال في ضوء نظريته؛ يقول: فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا، أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم انه ليس ينبئك عن أحوال، ترجع الى أجراس الحروف، والى ظاهر الوضع اللغوي، بل الى امر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده[2].

واذا كانت الألفاظ في اللغة دوال وضعية اصطلاحية اتفاقية، أليست قوانين النحو التي تدخل الألفاظ على أساسها في علاقات، هي بدورها قوانين لا يملك المتكلم إزاءها الا الخضوع؟واذا كانت الاجابة بالايجاب، فما دور المتكلم؟ وما مدى الحرية المتاحة له في صنع الكلام؟ ان قوانين النحو التي يحددها عبد القاهر في خطبة (دلائل الاعجاز) قوانين عامة تتحدد على اساسها العلاقات الممكنة والمحتملة بين الدوال اللغوية (الالفاظ) سواء كانت هذه الدوال اسماء او افعالًا او حروفًا، لكن هذه القوانين العامة لا تحصر العلاقات الفعلية التي يمكن ان يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التي لا حصر لها. يمكن لنا القول بطريقة معاصرة: ان

(1) نفسه 417.

(2) اسرار البلاغة.

عبد القاهر كان على وعي تام بالفارق بين (اللغة) و(الكلام)، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري دوسوسير، فقوانين النحو ومعاني الالفاظ تمثل عند عبد القاهر (النظام) اللغوي القارّ في وعي الجماعة، الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي معين: (ومختصر كل الأمر انه لا يكون كلام من جزء واحد، وانه لا بد من مسند ومسند اليه؛ وكذلك السبيل في كل حرف رأيته يدخل على جملة(كإنّ وأخواتها)؛ ألا ترى انك اذا قلت: (كأن) يقتضي مشبهًا ومشبهًا به، كقولك: كأن زيدًا الاسد؟ وكذلك لو قلت: (لو) و(لولا) وجدتهما يقتضان جملتين تكون الثانية جوابًا للاولى[1].

من هذه التفرقة بين اللغة والكلام، وهي تفرقة ضمنية - يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم (النظم) الذي يميز على أساسه بين كلام وكلام، لا من حيث الصحة اللغوية او النحوية، بل من حيث (الفنية) أو (الأدبية). واذا كانت قوانين اللغة على مستوى الالفاظ او التركيب (قوانين النحو) هي القوانين الفاعلة في كل مستويات الكلام، فان الكلام الأدبي - دون غيره - هو الذي ينسب الى قائله، ويعبر عن فاعليته العقلية، وهنا فقط - اي على مستوى النظم - تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة، فليس النظم فيما يقول عبد القاهر: الا ان تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو)، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها[2].

أصول النحو وعلم النحو:

قد يبدو من النص السابق أنّ (علم النحو) يتطابق مع (النظم)، ولكن عبد القاهر يفرق ضمنيًا بين (أصول النحو) التي هي قوانين التركيب التي يحصرها في مدخل (دلائل الاعجاز)، و(علم النحو) الذي يحاول عبد القاهر ان يرسي قواعده، وهو ما اقام كتابه كله على تفصيله.

(1) دلائل الإعجاز 7.

(2) نفسه 81.

تنتمي أصول النحو الى مجال قوانين اللغة، أما علم النحو (او النظم) فهو الذي يحصر الخصائص الفنية أو (الأدبية) في الكلام، شعرًا كان او نثرًا. والدليل على ذلك ان عبد القاهر في حديثه عن (الأصول) يتحدث عن قوانين مجملة، وفي حديثه في النص السابق، عن (علم النحو) الذي يجعل النظم مقصورًا على اتّباع قوانينه، يقول:

وذلك انّا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير ان ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في (الخبر) الى الوجوه التي تراها في قولك:

(زيدٌ منطلقٌ).

و(زيدٌ ينطلقُ).

و(ينطلقُ زيدٌ).

و(منطلقٌ زيدٌ).

و(زيدٌ المنطلق).

و(المنطلق زيدٌ).

و(زيدٌ هو المنطلق).

و(زيدٌ هو منطلقٌ).

وفي (الشرط والجزاء) الى الوجوه التي تراها في قولك:

(إن تخرج أخرج).

و(إن خرجتَ خرجتُ).

و(إن تخرجفأنا خارجٌ).

و(أنا خارج إن خرجت).

و(أنا ان خرجتَ خارجٌ).

وفي (الحال) الى الوجوه التي تراها في قولك:

(جاءني زيدٌ مسرعًا).

و(جاءني يسرع).

و(جاءني وهو مسرعٌ او وهو يسرع).

و(جاءني قد أسرع).

و(جاءني وقد أسرع). فيعرف لكل من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له.

وينظر في (الحروف) التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه، نحو ان تجيء ب(ما) في نفي الحال، وب (لا) إذا أراد نفي الاستقبال، و ب(إن) فيما يترجح بين ان يكون وان لا يكون، وب(اذا) فيما اعلم انه كائن.

وينظر في (الجمل) التي تُسرد، فيعرف موضع الفصل فيها من مضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع (الواو) من وضع (الفاء)، وموضع (الفاء) من موضع (ثم)، وموضع (أو) من موضع (أم) وموضع (لكن) من موضع (بل).

ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار، والاضمار والاظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة، وعلى ما ينبغي له[1].

وليست هذه الأمثلة التي يعطيها عبد القاهر للنظم او لعلم النحو الا أمثلة دالة على فروق في التراكيب، او لنقل أمثلة دالة على فروق في الأساليب، وهذه الأمثلة العامة سيخصص عبد القاهر لكل مجموعة منها فصلاً في كتابه (الدلائل)، ولعل في هذا التماثل بين (علم النحو) و(النظم) في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا ان نقول ان مفهوم (النظم) عند عبد القاهر يقترب الى حد كبير من مفهوم (الأسلوب)، ويصبح (النظم) الذي يصنع (علم النحو) قواعده هو علم دراسة الأدب أو علم الشعر.

النظم والأسلوب:

حين يقرن عبد القاهر بين (النظم) و(علم النحو) ويوحّد بينهما احيانًا، فان ما يقصده بعلم النحو ليس هو القوانين النحوية المعيارية، التي تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ في الكلام، والنص السابق الذي استشهدنا به يتحدث عن (علم

(1) دلائل الإعجاز 81-82.

النحو) على اساس انه الفروق بين أساليب مختلفة في (الكلام)، تبدو - من منظور النحو المعياري - أساليب متساوية، ولكن هذه الفروق بين التقديم والتأخير، وبين الاخبار بالوصف والاخبار بالفعل، وغيرها من الفروق، هي فروق في الدلالة، تحوّل الكلام من مستوى الى مستوى آخر. هذه الفروق هي مدار المعنى والدلالة، وهي فروق (شخصية) او هي خصائص فردية تحدد مستويات الكلام الأدبي، وتفرّق بين كلام وكلام. وعبد القاهر نفسه يستخدم كلمة (الأسلوب) للدلالة على هذه التفرقة بين نظم ونظم حيث يقول:

واعلم ان (الاحتذاء) عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، ان يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض اسلوبًا- و(الأسلوب) الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر الى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره... وذلك مثلاً أن الفرزدق قال:

أترجو ربيع ان يجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعًا كبارُها

واحتذاه البُعيث فقال:

أترجو كليب ان يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليبًا قديمها[1]

وواضح من هذا النص أنَّ هناك فارقًا بين (المعنى) و(الأسلوب) الذي يستخدم في الدلالة على ذلك المعنى. حيث ان الأسلوب هو طريقة في (النظم) وضرب فيه، وواضح من استشهاد عبد القاهر على (الاحتذاء) في الأسلوب انه يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير، وليس ثمة فارق بين بيتي الفرزدق والبعيث سوى ان الأخير استبدل كلمات بكلمات: استبدل في الشطر الأول (كليبًا) ب(ربيع) و(حديثها) ب(صغارها)، واستبدل في الشطر الثاني كلمة (قديمها) بكلمة (كبارها)، وهذا الاستبدال، وان كان ينقل المعنى من هجاء (ربيع) الى هجاء (كليب)، لا يؤثر كثيرًا في (الأسلوب)، فيظل الأسلوبان، من حيث الشكل طريقة واحدة، ونظمًا واحدًا.

ان هذه الفروق بين طريقة في (النظم) وأخرى، تلك الفروق التي يطلق عليها

(1) دلائل الإعجاز 46-469.

عبد القاهر اسم الاسلوب، هي فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة، وان تفرقته بين دور المتكلم في النظم (الأسلوب) ودور اللغة، تفرقة مهمة، تشغل حيزًا عظيمًا من كتابيه، وهي ترجع الى ان مدخله الأساسي لعلم الشعر، كان البحث عن (دلائل الاعجاز) القرآني.

لقد كان البحث في (الاعجاز) قبل عبد القاهر يوشك أن يدخل في اشكالية يصعب حلها؛ إشكالية تتمثل في وصف القرآن لذاته بانه ﴿بلسان عربي مبين﴾، وهو وصف جعل علماء اللغة والمفسرين يتخذون الشعر شاهدًا على صحة العبارة القرآنية، او شاهدًا على (عربيتها)، وذلك في وجه الهجوم الشعوبي على لغة القرآن، وعلى اسلوبه، وكان هذا هو وجه الإشكالية الأول. ويتمثل وجهها الثاني في إيمان المسلمين بأن القرآن نص معجز، لا يُقارن من حيث مستواه بأي نص آخر، شعريًا كان او نثريًا. وبين طرفي هذه الإشكالية يمكن تصنيف الآراء المختلفة التي قيلت في تفسير الاعجاز.

في قلب هذه الاشكالية تأتي تفرقة عبد القاهر بين (الأساليب)، ونظم ونظم، فيكون القرآن معجزًا بنظمه، وان جاء بلسان العرب، وعلى مواضعاتهم اللغوية، وقواعد لغتهم النحوية. ولا بد، والحال هذه، من أن يكون (نظم القرآن) مفارقًا لنظم غيره من النصوص، ومن ثم (معجزًا)؛ لان المتكلم بالقرآن - الله تعالى - لا يُقارن في علمه بسواه من المتكلمين، ولذلك يُقرن عبد القاهر دائمًا بين القدرة على النظم والفكر او الروية.

الأسلوب ودور المتكلم:

ان دور اللغة في (الأسلوب) مقصور على تحديد معاني الالفاظ المفردة، وتحديد القوانين النحوية العامة التي تجعل الكلام ممكنًا. وإنَّ داخل هذه القوانين والمواضعات قدرًا هائلاً من الحرية متاحًا للمتكلم في اختيار الصيغ والاساليب المعبرة عن المعنى (او الغرض)، قال عبد القاهر: إن الفصاحة فيما نحن فيه، عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة. واذا كان كذلك فينبغي لنا ان ننظر الى المتكلم؛ هل يستطيع ان يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئًا ليس هو له في اللغة، حتى يجعل ذلك من صنيعه مزية يعبر عنها بالفصاحة؟، واذا نظرنا وجدناه

لا يستطيع ان يصنع باللفظ شيئًا أصلاً، ولا ان يحدث فيه وصفًا. كيف، وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه، وأبطل ان يكون متكلمًا؛ لانه لا يكون متكلمًا حتى يستعمل أوضاع لغة على ما وضعت عليه[1].

وحين ينتقل عبد القاهر لتحديد علاقة المتكلم بقوانين النحو (المعيارية) يصرّ ايضا على ان هذه القوانين وحدها، لا تؤدي الى تفاضل في مستويات الكلام، ولا تحدث عنها مزية او تفاوت، انها قوانين تحدد معاييرالخطأ والصواب، وليست هي القوانين التي تحدد (الفصاحة) و(البلاغة) بالمعنى الذي يقصده عبد القاهر ويحصره في النظم:

ثم إنا نعلم ان المزية المطلوبة في هذا الباب، مزية فيما طريقة الفكر والنظر من غير شبهة، ومحال ان يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفِكَر، ويستعان عليها بالروية، اللهم إلا ان تريد تأليف النغم، وليس ذلك مما نحن فيه بسبيل. ومن هنا لم يُجز، اذا عدّ الوجوه التي تظهر بها المزية، ان يعدّ فيها الاعراب؛ وذلك ان العلم بالاعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبط بالفكر، ويُستعان عليه بالروية، فليس أحدهم - بأن إعراب الفاعل الرفع، او المفعول النصب، والمضاف اليه الجر - بأعلم من غيره، ولا ذاك مما يحتاجون فيه الى حدة ذهن، وقوة خاطر[2].

واعلم أنّا اذا اضفنا الشعر، او غير الشعر من ضروب الكلام، الى قائله، لم تكن اضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخّي فيها(النظم) الذي بيّنا انه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم[3].

ان علاقة الشاعر - او المتكلم - بالالفاظ المفردة، التي هي أوضاع اللغة كما يقول عبد القاهر أشبه بعلاقة (الصانع) بمادته الخام: فالمادة الخام في أي صناعة مادة لم يصنعها الصانع، ولكنها مادة يعيد تشكيلها وفق تصور خاص وبتصميم بعينه، والمقارنة التي يعقدها عبد القاهر بين (النظم) واعادة تشكيل المادة الخام في الصناعات المختلفة لا ينبغي ان تشوش علينا فهم تصور عبد القاهر، فنسارع الى

(1) دلائل الإعجاز 401-402.
(2) دلائل الإعجاز 395.
(3) نفسه 362.

القول بأنه ينظر الى الشعر بوصفه صناعة مثل سائر الصناعات، ذلك ان عبد القاهر يستخدم عبارات مجازية، وتمثيلات شائعة ومستقرة في التراث.

ليس ما يقوله عبد القاهر هنا، ببعيد عن التصور المعاصر لعلاقة الشاعر باللغة؛ تلك العلاقة التي نفهمها على انها نوع من المعاناة والمكابدة، اذا كنا نتحدث عن شاعر حقيقي لا ناظم. ان علاقة الشاعر بألفاظ اللغة ومواضعاتها - فيما يرى عبد القاهر - أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخام؛ انه لا يصنع المادة، ولكنه يعيد تشكيلها، وكذلك الشاعر ليس هو الذي يبدأ المواضعة على الألفاظ ويحدد دلالتها، ولكنه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة، لتنتج شكلاً، يؤثر بدوره على دلالتها، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها، يقول:

واذا كان الأمر كذلك، فينبغي لنا ان ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله، واذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها، ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ومال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلى فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم، والحلى بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي ان لا يشتبه ان الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة[1].

ان كل ما يفعله الشاعر - او المتكلم - في ألفاظ اللغة، هو ان يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معاني النحو، وليست معاني النحو التي يتحدث عنها عبد القاهر هي (القوانين المعيارية) التي يتحتم ان تتحقق في أي كلام لكي يكون كلامًا، ولكنها المعاني التي تُحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب، وبين نظم ونظم. ان قوانين النحو المعيارية هي بدورها، قوانين وضعية لا تفرّق بين كلام وكلام، شأنها في ذلك شأن دلالات الألفاظ المفردة. وليست المزية التي تحدث في الكلام - فيما يرى عبد القاهر - بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق التي تحدثها المعاني النحوية؛ العلم وحده لا يكفي، ولا بد من القدرة التي تمكن المتكلم أو الشاعر من

(1) دلائل الإعجاز 362.

استخدام هذا العلم، وتوظيفه توظيفًا مؤثرًا دالًا. ان معاناة الشاعر أو مكابدته اللغة لا تقتصر في تصور عبد القاهر على الالفاظ، ولكنها تمتد الى الدلالات النحوية، التي يطلق عليها عبد القاهر (معاني النحو).

لاشك في ان هناك الكثير مما يمكن ان يقال عن مفهوم عبد القاهر للنظم او للاسلوب، ولكن مفهومه ذاك لا يشكل نظرية في (النصوص الأدبية) بشكل عام، لانه لا يستطيع ان يتجاوز تجاوزًا كاملًا حدود ثقافته وعصره، ذلك لأنه يتحرك في حدود هذه الثقافة، وفي أفق ذلك العصر، ويكفيه انه لمس جوانب من الأسلوبية الحديثة دون ان يعمد الى ذلك[1].

ثوابت الأسلوب في اللغة العربية

ثوابت الأسلوب ليست كثوابت النحو، فثوابت النحو هي القواعد التي لا يجوز الخروج عنها. أما ثوابت الأسلوب فغير ملزمة، ولكنها اذا وُجدت في الكلام وجَدْتَ له ريح العربية ومذاقها، واذا فُقدت منه لم تجد له لونًا ولا طعمًا، وان كان صحيح اللفظ واضح المعنى، بل أنيقًا وممتعًا في بعض الأحيان، لانه لا يخلو من سمات شخصية، وان خلا من العراقة اللغوية. ومعنى هذا أنَّ في اللغة العربية، بوصفها لغة، صفات جمالية. اذا وصفناها بالعراقة فنحن لا نعني القدم بالضرورة. فاللغة العربية ممتدة وحية الى يومنا هذا، ومن ثم نصفها بالعراقة، أي أن فيها عناصر ثابتة ضمنت استمرارها: عناصر فكرية او جمالية، بل عناصر جمالية اكثر منها فكرية، لان العربية ان تخلفت في الفكر فلم تتخلف في الابداع.

غير أن الكلام على عناصر جمالية، أي أسلوبية، في اللغة العربية كلغة يدخلنا في متاهات عريضة. فقد اطلقتْ حول هذا الموضوع تعميمات كثيرة: من قول القدماء أن العرب هم أهل اللَّسن والبيان، والافتنان في ضروب القول، وان العربية تميّزت بالإعراب والاشتقاق والمجاز، الى تسميتها ب (اللغة الشاعرة) عند قوم، وزعْم آخرين - أخذًا عن بعض المستشرقين - ان العرب قريبو الخيال،

(1) مفهوم النظم عند عبد القاهر 23.

ملتصقون بالمحسوسات. ولكن سهولة هذه الأحكام العامة تدعونا الى مزيد من الحيطة، ما دمنا نريد ان نضع مبادئ «علم» حقيقي.

فاذا أردنا ان نعالج هذا الموضوع بمنطق العلم، فثمة سؤالان يعترضان طريقنا قبل ان نبدأ في البحث: عن اي عربية نتكلم؟ عن العربية المكتوبة او المتكلمة؟ عن عربية هذا العصر، او عن عربية عصور الاحتجاج التي انقضت منذ أحد عشر قرنًا على أكثر التقديرات تسامحًا؟

ثم: ما الذي نقصده حين ننسب الابداع الحالي إلى «العربية» هل اللغة التي تبدع، أم ان الابداع الذي تحتوي عليه لم يكن إلا إبداع أفراد استخدموها فأحسنوا استخدامها؟

ولنبدأ بالسؤال الثاني، فهو أخف السؤالين. فنقول: ان شأن اللغة كشأن الأدب الشعبي. فلغة قوم ما، هي إبداع جماعي كأدبهم الشعبي الذي يُتناقل مشافهة ولا ينسب الى قائل بعينه. ان اللغة الطبيعية أيضًا تعيش على الألسنة، ولا تنسب الى واضع بعينه (إلا ان يقال ان واضعها هو الله تعالى، بديع السموات والأرض). وكما ندرس الأدب الشعبي على انه ابداع فني، فكذلك ندرس اللغة الطبيعية على انها ابداع لغوي، وهنا مجال للشك في ان للغة جانبها الفني، والمبدع الفرد يستمد من لغته القومية ما يشاء، ويضع عليه ميسمه فيصبح هذا (أسلوبه)، كما يستمد من تراث الأدب الشعبي موضوعاته وصوره ورموزه، فيصوغ منها أشكاله الفنية.

ونعود الى السؤال الأول: عن اي عربية نتكلم؟ فنقول انه لا وجود لشعب بدون لغة. وما دام الشعب العربي موجودًا فاللغة العربية هي لغته. ولكنك تلاحظ اننا قلنا (الشعب العربي) ولم نقل (الشعوب العربية)، بصيغة الجمع. وبعض الناس يستعملون صيغة الجمع؛ ليسوغ لهم ان يجعلوا العربية لغات متعددة لا لغة واحدة، ومن ثمة يضعون القواعد والمعاجم لعامية مصر، أو عامية لبنان، أو عامية نجد، كما يدرسون الأدب المكتوب بكل من هذه اللهجات وغيرها على انه وحدة متميزة. وفي هذا التوجه، لا في الدراسة نفسها، يكمن الخطأ (ولعله مقصود). فأمامنا الآن، بمقاييس المنطق، مثال «للدور» المرذول: عندنا شعوب عربية متعددة

لان عندنا لغات عربية متعددة، وعندنا لغات عربية متعددة لان عندنا شعوبًا عربية متعددة. ولكننا نعلم ان الدور اذا كان خطأ في القياس لانه لا يعطي نتيجة جديدة، فهو في التاريخ والاجتماع يمكن ان ينتج، لانه هنا يتعرى من كسائه المنطقي المستعار ويظهر على حقيقته - تناقضًا قائمًا في الواقع. فلدينا (في الواقع) لغة عربية واحدة، اذا اخذنا بالمقياس المعترف به عند جمهور اللغويين (وان لم يكن دقيقًا كل الدقة) وهو أنه اذا التقى شخصان، وفهم كلاهما لغة الآخر مع بعض الاختلاف في النطق والمفردات والتراكيب، فهما يتكلمان لغة واحدة وان اختلفت لهجتاهما. ومن البديهي ان تكون اللغة القومية أهم مميّز للدولة القومية، وأنّ حدود اللغة القومية هي غالبًا، حدود الدولة القومية، ولكن لدينا شعوب عربية متعددة، لان لكل شعب كيانه الاجتماعي الخاص الذي تهيمن عليه دولة مستقلة. هذا هو التناقض الذي تعاني منه الشعوب العربية. ولكننا لسنا الآن بصدد مشكلة قومية. انما عرضنا المشكلة لنبين حقيقتها ثم نزيحها من طريقنا. فلا ضير على بحثنا اللغوي اذا قلنا إنّ العالم المعاصر لا يعرف الا لغة عربية واحدة، وان احتوت على اختلافات لهجية، تظهر بقلة في لغة الكتابة (وتنطبق اجمالًا على ما يسمى اللغة العامية). هذا هو الواقع الذي لا يحتاج تقريره الى جدال. ويبقى علينا ان نعين، بين الأعراف اللغوية المستعملة، ما هي المادة اللغوية التي يمكننا الاعتماد عليها لاستخلاص السمات الاسلوبية، اي السمات الفنية او الابداعية، التي توجد في اللغة العربية كلغة. اذا بحثنا مشكلة العامية والفصحى وبحثنا عن مادتنا في لغة الكتابة، ضاربين صفحاً عن لغة الحديث (رغم الخسارة المؤكدة) فهل نجد مادة مناسبة لغرضنا؟ اننا لا تعوزنا فقط، دراسات عن لغة الحديث يمكن ان تكشف عما فيها من سمات جمالية، بل نحن لا نملك دراسات عن لغة الكتابة أيضًا.

أين نبحث اذن؟ في اي شكل من أشكال العربية المعاصرة نجد تلك الحصيلة المشتركة من الابداع اللغوي؟ فنحن لا نستطيع ان نتقدم خطوة بغير ذلك (الاطار المرجعي) الذي يجسد الابداع اللغوي الجماعي، ويمكّننا - في الوقت نفسه - ان نقيس به كل ابداع فردي، وكل نمط أسلوبي مستحدث. فاذا كان معيار اللغة العادية، او المعيارية، او القياسية، لازمًا وظيفيًا لنظرية عامة عن الأسلوب، فاطارنا المطلوب هذا لا يقل لزومًا لنا ونحن نبحث لغة معينة - وهي لغتنا العربية

- على أنها إبداع فني جماعي.

إنّ قياس هذا المعيار المقترح على معيار اللغة العادية يحل لنا إشكال المادة. فكما اعترفنا بان اللغة العادية أو المعيارية مفهوم مجرد، قد لا نعثر له على مثال واحد يجسد جميع صفاته في الواقع، فكذلك يجب ان نسلم بأن المعيار الفني للغة العربية يجب ان يكون مفهومًا مجردًا ايضًا، وإنّ كل هذا التجريد، مثل سابقه، مبنيّ على كثير من الوقائع اللغوية المحسوسة. فأين نجد هذه الوقائع؟ لا شك أنّ مصدرنا الأول هو القرآن الكريم، ويجب ان يُفهم أننا لا نتجه الى القرآن الكريم - في هذه الحالة - لاننا مسلمون مؤمنون بأنه كتاب الله المنزل. فلا خلاف بين مسلم وغير مسلم على ان القرآن هو كتاب العربية الخالد، وأنه النموذج الأعلى لبلاغة العربية، وانه ما زال منذ أُنزل الى يومنا هذا، يُتلى ويُحفظ ويُستشهد به أو يُشار اليه أو نحتذي تعابيره في كل مجال من مجالات اللغة، من الخطب والأشعار والنثر الأدبي، الى الكتابات العادية والاحاديث اليومية. وما زال يهزّ وجدان كل ناطق بالعربية أو دارس لها، ولو لم تكن لغته الأم. فهو أجدر بأن يكون النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية في العربية وأقواها تأثيرًا.

على أنّ ثمة حقيقة، يجب ألا تغيب عن بالنا، وهي أنّ القرآن تميّز عن سائر نصوص العربية بأسلوب خاص، بل لعل هذا الأسلوب هو أظهر ما يميزه، شعر بذلك العرب الأقحاح في جاهليتهم، وحاجّ به المتكلمون الأوائل خصومهم، وقرره (طه حسين) في العصر الحديث، حين جعل القرآن قسماً من اللغة قائماً برأسه فلا هو شعر ولا هو نثر. وللقرآن تعابيره المميزة التي حفّزت علماء اللغة الى الكتابة عن «مجاز القرآن»، و«إعراب القرآن»، و«لغة القرآن» في سلسلة طويلة من المؤلفات لعلها بدأت بأبي عبيدة (210هـ) والاخفش (210هـ)، ولم تنتهِ الى يوم الناس هذا.

واذا نظرنا الى اللغة على انها ابداع جماعي كالأدب الشعبي، فالأفضل ان يكون الاطار المرجعي لهذا الابداع غفلًا من اي صفة خاصة مميزة، ويحسن ان يكون مستمدًا من جميع صور اللغة، المكتوبة وغير المكتوبة، المنظومة وغير المنظومة. وهذا هو ما يحتم علينا الرجوع الى كتب النحو ولا سيما المتقدمة منها، حيث نجد مفهوم الابداع الجماعي واضحًا كل الوضوح. ثم تأتي كتب البلاغة بعد ذلك. ولم

تكن البلاغة في نشأتها ومنهجها والجانب الأكبر من مادتها إلا فرعًا من دوحة النحو، احتفظ بكثير من نضارة الأصل: احتفظ بما أظهرته الأعمال النحوية الأولى من اهتمام بتأثير المعنى في اللفظ، وزاد عليها معيار الاستحسان الذي أبرزته دراسات المتكلمين الأوائل في الاعجاز، ودراسات الأدباء في فنون الخطابة والشعر والنثر.

ونحن، بهذه العودة الى الأصول، لا نهدم المبدأ الذي اعتمدناه، وهو النظر الى اللغة العربية المستعملة في هذا العصر، ولا نفترض ثبات اللغة على حال واحدة منذ عصر سيبويه (180هـ)، ولكننا لا نعرف - مع غياب نحو تاريخي للغة العربية - مصدرًا أجدى على الدراسة المعاصرة من هذه المصادر الاولى، وذلك لسببين: لعناية هذه المصادر بالمعنى، ثم لما يظهر فيها من استقراء واسع للغة العربية، في مختلف أشكالها ولهجاتها. وربما يقول معترض: ان هذا الاستقراء غير تام، ولا سيما في جانب اللهجات، ولكننا نقول انه أوسع استقراء نملكه، وانه يضع بين أيدينا مادة لغوية غنية، نفتقدها في كتب النحو المتأخرة. ونحب ان نضيف الى هذين السببين، سمة أخرى مميزة للكتابات النحوية في أدوارها الاولى، تلك هي اهتمامها بالبحث في منطق اللغة تحت ما سموه «العلل». واذا كان هذا البحث قد استحال مع تطور العلم الى صناعة متكلفة، ومعرض لاظهار البراعة فقد كان في اول امره استنباطًا ذكيًا للعلاقات العقلية الكامنة خلف الأشكال النحوية، ومن ثم يحق لنا ان نعدّه بحثًا في (عبقرية اللغة العربية).

على أنَّ رجوعنا الى هذه الأصول، وامتياحنا من بحرها، لا يدخل في باب التقليد والتعبد للقديم. فنحن - اولًا - نضيف الى هذه القراءة، خبرتنا باللغة العربية العصرية، أو بتعبير أدق، إنّنا نقرأ ما نقرؤه في كتب النحو القديمة، وفي عقلنا مراقب مكوّن من صور اللغة التي نكتبها ونقرؤها ونسمعها ونتكلم بها، يسجل ما يلاحظ من مواضع الاتفاق والافتراق. ثم اننا - ثانيًا - لا نرى الإعجاب بالنحو القديم والانتفاع بذخائره مانعًا لمجدد - ان ظهر - ان يعيد النظر في هذا النحو فروعه أو أصوله، اذا أعد لهذا الامر عدته وملك أدواته. وقد نبادر الى القول بان عملًا كهذا غير ممكن في الوقت الحاضر على الأقل، اذ لا بدَّ أن

تسبقه عشرات البحوث أو مئاتها، ولا سيما في اللهجات ولغة الكتابة في العصر الحديث. أما الاتيان بتصنيف جديد للمادة اللغوية التي جمعها النحاة الأول، أو عرضها في ضوء فلسفة لغوية مغايرة، فلا ينافي النظر الى فلسفتهم اللغوية، والمبادئ التي اعتمدوها في تصنيف مادتهم، من المنظور التاريخي، حتى يمكننا تقدير قيمتها بمقاييس عصرنا.

الأمثلة والاستعمالات في العربية:

يظهر ان النحو بدأ بتجريد الأمثلة من المفردات والجمل، وهو ما تعودنا ان نسميه - باصطلاح النحويين المتأخرين - (الصيغ) في الاولى، و(المواقع الاعرابية) في الثانية، فالمثال هو المصطلح الذي يستخدمه سيبويه باطراد في الجزء الثاني من كتابه حيث عالج أبواب الصرف، وأقل من ذلك في القسم الأول (النحوي) حيث نجده أميل الى استعمال اصطلاح «الحد» في المعنى نفسه. ولكن كلمة «التمثيل» تتردد مرات كثيرة في هذا القسم؛ لتدل على ما يصنعه النحوي بالتراكيب التي ترد على خلاف (المثال) أو (الحد) ليردها اليه. ففكرة (القاعدة) و(الشذوذ)، لم تكن قد دخلت النحو العربي في زمن سيبويه. وانما نجد عنده طائفتين من المصطلحات: طائفة تتعلق باستقراء كلام العرب، ومنها: مطرد، كثير. عربي كثير، حسن، قوي. وعكسها: جائز، قليل، قبيح، قبيح لا تتكلم به العرب، ضعيف، ضعيف خبيث. والطائفة الثانية من المصطلحات تتعلق بالنظام الذي استقرأه النحويون من كلام العرب. ومنها: الحد، والقياس، والوجه، والمثال.

وهناك عبارة تتردد كثيرًا في الكتاب وهي قول سيبويه: (هذا تمثيل وان لم يُتكلم به).

ولعل معنى (التمثيل)، عند سيبويه يزداد وضوحًا اذا قلنا ان العبارة المستعملة، التي أتى سيبويه بالتمثيل من أجلها، تناظر (البنية السطحية) عند شومسكي، في حين ان التمثيل يناظر (البنية العميقة). ولكن ثمة فرقًا مهمًا يجب التنبه عليه، و هو ان سيبويه لا يستخدم هذا الاجراء إلا في العبارات التي خالفت الأصل النحوي، في حين ان شومسكي يستخدمه في جميع العمليات (التحويلية)، الكثيرة.

والتمثيل عند سيبويه أنواع ثلاثة: (1) عبارة تشبه العبارة المستعملة من حيث القياس، ولكنها لا تستعمل (كما في المثال السابق)؛ أو (2) عبارة تستقيم مع القياس، بخلاف العبارة المستعملة، ويمكن استعمال العبارة القياسية وان لم تستعمل في هذه الحالة بالذات، أو (3) عبارة أقيس من العبارة المستعملة، وهي مع ذلك لا تستعمل.

فمن النوع الثاني أورد سيبويه بيت الشمّاخ:

أتتني سُليم قضَّها بقضيضها تُمسِّح حولي بالبقيع سبالَها

بنصب (قضّ). قال سيبويه: (كأنه قال: انقضاضهم، أي انقضاضًا... فهذا تمثيل وان لم يُتكلم به).

ومن النوع الثالث قوله في عبارة سمعها من راويته أبي الخطاب (عمن نثق به من العرب): (هذا عربي حسبَه)، بنصب (حسبَ) قال سيبويه: (كأنه قال: هو عربي اكتفاء. فهذا تمثيل ولا يتكلم به).

وربما قال في هذا النوع أيضًا: (فهذا تمثيل وان كان يقبح في الكلام).

ولا نطيل بإيراد الأمثلة، فهي كثيرة، ولكنا نحيل على بعض ما ورد منها[1].

إنّ لهذه الوقفات والتعليقات دلالة أسلوبية مهمة: فمع ان سيبويه لا يبين فرقًا معنويًا بين العبارة المستعملة والتمثيل النحوي، فان التنصيص على أنّ هذا التمثيل (لا يُتكلم به)، أو (يقبح في الكلام)، يعني الشعور بان الفعل اللغوي في ذاته، نشاط ابداعي، يمكن ان يتجاوز الحدود الأكثر منطقية، التي يدل عليها النحوي بالتمثيل.

القياس والابداع اللغوي:

على أنَّ التمييز بين لغة الحياة والنموذج العقلي المجرد للّغة، ليس إلا خطوة واحدة، في طريق الكشف عما يمكن ان يُسمى (عبقرية اللغة العربية). فهذه العبقرية إنّما تظهر في بناء اللغة نفسه، اي في العملية العقلية التي تحوّل الوعي المبهم الى صورة مجسّدة، أو تنشىء طريقة جديدة في التعبير بالاعتماد على الطرق

(1) الكتاب 1: 275. 226. 196. 298. 346. 348.

القديمة. هذه العملية هي «القياس» الذي يقوم به أصحاب اللغة أنفسهم، ولا يزيد على النحويين عن كشفه وتوضيحه، أو هذا ما ينبغي لهم ان يفعلوه، فربما احتلف قياس النحويين عن قياس أصحاب اللغة في أحوال قليلة. ومن الطريف ان سيبويه يشير الى (قياس النحويين) بهذا الاسم، وكأنه يخرج نفسه من زمرتهم حين يخالفون أصحاب اللغة، بل نجده يحتج لأصحاب اللغة مبيّنًا ان قياسهم - وان لم يصرحوا به - أسلم من قياس النحويين، وذلك في (باب اضمار المفعولين اللذين تعدىٰ اليهما فعل الفاعل)[1].

فيقول ان النحويين أجازوا مثل: (أعطاكني)، أو (أعطاهوني)، ثم يقول: انه (قبيح لا تتكلم به العرب ولكن النحويين قاسوه). ويضيف: (وإنما قبح عند العرب كراهية ان يبدأ المتكلم في هذا الموضوع بالأبعد قبل الأقرب).

وان اللغة ليست نظامًا هندسيًا محكمًا، ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة، وخلت من الابداع. وما من لغة إلا فيها فجوات ومخالفات (أي عدولات) باصطلاح علم الأسلوب، يمكن ان يسميه النحاة - حين يتغلب الطابع التعليمي للنحو على الطابع العلمي - شذوذًا، ولكنها عند سيبويه، والنحو غضّ في بداية نضجه، تُسجّل مع التنبيه على أنّها حالات خاصة لا ينبغي تجاوزها.

هل ولنا أن نسأل: انقطع الابداع الجماعي في العربية بعد القرون الاولى؟ والجواب - من الواقع انه لم ينقطع قط. ولم يزل الناطقون بالعربية - الى يوم الناس هذا - يزيدون فيها مفردات وتراكيب لم يسمع بها الأوائل. ولكن اللغة - بما هي ظاهرة اجتماعية - تخضع في حركتها لقوانين أشبه بقوانين السوق، فالكلمات الرائجة كالسلعة الرائجة هي تلك التي تعوّد الناس استعمالها في حياتهم اليومية. وهناك كلمات كالسلع التي لا تستعملها أو لا تحتاج اليها الا فئة خاصة، وهذه هي الكلمات الاصطلاحية. وليس من السهل ان تضيف الى الاستعمال اليومي كلمة جديدة، كما يصعب ان تضيف سلعة جديدة، ولكنها اذا قبلها الجمهور أصبحت جزءا من حياته، أي جزءا من اللغة الجارية. ولغة الأدب في منزلة وسطى، فلا هي لغة اصطلاحية، ولا هي لغة الحياة اليومية. وميزتها على كلتيهما الابتكار

(1) الكتاب 1: 383.

الفردي الذي يكسب اللغة مرونة وقدرة على التجدد والنماء.

وهناك حقيقة نفسية وأخرى تاريخية، يجب ألاّ تغيبا عن بالنا، ونحن ننظر في نشأة النحو العربي، الذي تطالعنا صورته الكاملة الاولى في كتاب سيبويه. أما الحقيقة النفسية التي تنطبق على هذا النحو كما تنطبق على كل نحو، فهي الميل الى المحافظة، وهو ميل يتفق مع وظيفة اللغة كأداة للاتصال. إلا ان ثمة اختلافًا بين النحو العربي وأنحاء اللغات الاوربية، يرجع الى اختلاف الظروف التاريخية. فهذه الأنحاء وضعت لتقنين لغات متكلمة، وإغنائها بشيء من تراث اليونانية واللاتينية(ولذلك بقيت حتى عهد قريب متأثرة بنحو هاتين اللغتين)، في حين ان النحو العربي وُضع في بداية تكوين الدولة الاسلامية الكبرى لحفظ اللغة العربية من ناحية، ونشرها من ناحية أخرى. فقد كانت لغة مشتركة لسكان شبه الجزيرة العربية الذين أسسوا هذه الدولة، كما كانت لغة القرآن الذي آمن به معظم السكان في أقاليمها المختلفة. فالتقت حاجة العرب الذين سكنوا الامصار الجديدة وبعدوا عن بيئاتهم الأصلية، والأجيال المولدة من سلالاتهم الذين تعرضت لغتهم للاضطراب والاختلاط، والمستعربين من ابناء الشعوب الاخرى عند تسجيل اللغة العربية الصافية. كان عند الغربيين نخلٌ لما هو موجود فعلاً وتنظيم وتكملة له بالاستعارة من لغة قريبة أكثر حضارة. وكان عند العرب جمع حريص دؤوب لكل شاردة وواردة في اللغة الأصلية، بحيث لا يهملون شيئًا منها، ولا يقحمون شيئًا فيها، ولذلك حدث التطوراللغوي في العربية خلال العصور التالية في غفلة من النحو.

ولكن الموقف أصبح مختلفًا في العصر الحاضر. فلم تعد اللغة العربية محصورة في شبه الجزيرة العربية، بل اصبحت اللغة الأم لمجموعة كبيرة من الناس خارج موطنها الأصيل.

وهنا يمكن ان تثار قضية العامية والفصحى مرة اخرى. لقد نحّيناها فيما سبق، ولكن على المستوى النظري، أما الآن، فنحن نتكلم عن اللغة في حالة الابداع الفعلي. ولكننا نجد – على عكس ما يظن المتشككون – أنّ ملاحظة اللغة في حالة الفعل تؤكد الموقف النظري الذي يرى أنّ اللغة العربية لغة واحدة، وان الفروق بين لهجات الأقاليم المختلفة، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، سنة لا

تختلف في جميع لغات الحضارة، بل في لغات الشعوب البدائية ايضًا، حيث تلاحظ اختلافات مهمة بين لغة الحديث العادي، ولغة الأغاني او القصص مثلاً.

فالعربية الجارية في عصرنا أبدعت ما لا حصر له من الكلمات، وبقيت لغة عربية. وهذه عينة محدودة:

القطار – المحطة – السيارة – المقطورة – الطائرة – الحوّامة – الرافعة – الترس – المحرك – المصنع – المدفع – الصاروخ – القذيفة – القاذفة – المقاتلة – البارجة – المدمرة – المكتبة – المكتب – الفصل او الصف – الكلية – الجامعة – الدائرة – المطبعة – المجلة – العمود – المسرح – الممثل – البطل –. . . . الخ

فكل هذه الاسماء لم تعد تعني ما كانت تعنيه قديماً، ولكنها انتقلت الى المعنى الجديد عن طريق المجاز، أو إطلاق اسم الجنس على النوع، وكلاهما شائع في كلام العرب. ومنها كلمات كانت مهجورة فأحياها المعنى الجديد، مثل كلمة «اقطار»، وأصلها من: قطر الابل يقطرها. اي جعلها على نسق. والقطار كما يبدو – مصدر اطلق على الابل التي تكون على هذه الصورة.

وقد يقال: ان الألفاظ التي أوردناها كلها أسماء، والتصرف في الأسماء أسهل من التصرف في الأفعال، وهذا صحيح، واقتصار العربية الجارية الحديثة في باب الأفعال دليل على انها لم تخرج عن سنّة التطور. ومن الأفعال التي تغيرت معانيها بالتخصيص قولهم (تشنّج) أي: عَرته حالة عصبية أخرجته عن طوره، والتشنج في الأصل، معناه التقبّض.

فكل هذا يدل على أنَّ السليقة العربية باقية في أبناء هذه الأمة. واذا كان ثمة خوف من أنْ تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الالفاظ العلمية والتكنولوجية، فليس ذلك لضعف في المقدرة اللغوية الكامنة في نفوس أبنائها، ولا لتقصير في أدائها العادي بل لتخلفنا العلمي. وليس معنى هذا أنَّ المقدرة اللغوية بمنجاة من الانحطاط ولا ان اللغة نفسها بمنجاة من الفساد (والأمران مترابطان) بل معناه ان الانحطاط والفساد لا يأتيان – مثلاً – من إلقاء الحركات الاعرابية من لغة الحديث تخفيفًا، ولا من التوسع في اللغة الجارية، أو في شتى الأعراف اللغوية بمختلف طرق القياس التي لم تزل تمارسها مذ وجدت، ولا بتعريب كلمات أعجمية او

اختراع كلمات جديدة عند الحاجة. فكل ذلك عُرف من قديم، وبقيت العربية سليمة، بل زادت غنى - انما تفسد اللغة وتنحط المقدرة اللغوية عندما يتعود الناس الكذب في استعمال اللغة. فكما ان الحياة الاجتماعية لا تستقيم اذا كان الكذب هو قاعدة التعامل، فكذلك الحياة اللغوية - وهي أداتها الاولى - تضطرب وتفسد حين يتعمد الناس تحريف الكلم عن مواضعه.

الاتساع في الكلام:

يشير سيبويه اشارات متعددة الى ما يسميه «الاتساع في الكلام»، ويعني به الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو. فمن ذلك إضافة المصدر الى زمنه، فكأن زمن الفعل أجري مجرى فاعله، وذلك مثل قوله تعالى: ﴿بل مكر الليل والنهار﴾، فالليل والنهار لا يمكران ولكن المكر فيهما[1]، ويعدّ من الاتساع القلب، مثل قولهم: أدخلت في رأسي القلنسوة[2]، وايقاع الفعل لفظًا على غير من هو له في المعنى، مثل قوله تعالى: ﴿واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها﴾، (انما يريد أهل القرية فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا)[3].

وأكثر أمثلة (الاتساع) تدخل في باب المجاز عند البلاغيين، ولكن سيبويه يكتفي باثبات علة واحدة وهي الاختصار، وشأن المجاز العظيم في الإبداع اللغوي، ولكن الحذف أوسع كثيرًا. وقد نظر سيبويه في آخر الأمثلة التي أوردناها الى الحذف (وهو مجاز أيضًا) من جهة الاعراب، ولكن للحذف تأثيرًا عميقًا في المعنى يتجاوز مبدأ (توفير الطاقة). فحذف ما شأنه الذكر يبرز المذكور، الى جانب الاستغناء عن العلاقات النحوية العادية التي لا تحتاج الى اظهار، وربما حسن تركها لفطنة المخاطب. ولا شك ان تجاوز العلاقات النحوية العادية، او «الاتساع في الكلام» كان احد الأبواب التي فتحت لعلم البلاغة، ان لم يكن أوسع هذه الأبواب، وان الحذف او الاختصار كان ركنًا مهمًا فيها. ولم يكن عبد

(1) الكتاب 1: 89.
(2) نفسه 1: 92.
(3) نفسه 1: 108.

القاهر مغاليًا حين قال عنه: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه السحر، فانك ترى به ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الافادة أزيد للافادة، وتجدك انطق ما تكون اذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا اذا لم تبن»[1].

ومما يجدر الوقوف عنده ان عبد القاهر لم يعقد للزيادة فصلاً كما عقد للحذف فصلاً، مع ان اسلوبه هو نفسه، كان أميل الى الاطالة، كما تلاحظ في العبارة السابقة. ومن قبله كان الجاحظ وهو البارع في تشقيق الكلام منحازًا الى جانب الايجاز فيما اختاره في (البيان والتبيين) من المقطعات والفقر المستحسنة. ويبدو لي ان الاطالة صاحبت ازدهار النثر ورواج صنعة الكتابة، وان شئت فقارن بين ما اختاره الجاحظ في (البيان والتبيين) وما اختاره القلقشندي في (صبح الأعشى). هذا مع أنّ الجاحظ نفسه يمثل قمة نضج النثر، ولكن ذوقه لبلاغة الاسلوب العربي كان يميل به الى إيثار الإيجاز، وأظنه لم يجد تعارضًا بين إيجاز العبارة وإطالة الرسالة فإيجاز العبارة راجع إلى صياغة الجملة واختبار اللمحة الدالة، وإطالة الرسالة راجعة الى غزارة الأفكار، ومواتاة القريحة.

أما البلاغيون المتأخرون فقد شقوا على انفسهم حين جعلوا للايجاز قسيمًا سموه الإطناب، مع انهم رددوا القول المشهور (البلاغة الايجاز) وحين زادوا فجعلوا بين الايجاز والاطناب شيئًا سموه المساواة، واضطربوا في تعريفه كما يظهر من مناقشة القزويني للسكاكي في هذه المسألة. فالسكاكي يقدم فكرة(متعارف الأوساط) كمعيار للمساواة، والقزويني يقدم بدلًا منها فكرة (أصل المعنى)[2]، وعندنا ان كلا المعيارين لا يصلح للشعر. تأمل هذا البيت:

صببنا عليها ظالمين سياطنا ... فطارت بها أيدٍ سراعٌ وأرجلُ

فالبلاغيون يمثلون به لنوع من الاطناب، وهو الاحتراس في كلمة (ظالمين)، ولكنك قد ترى هذا البيت، بل هذه الكلمة نفسها، غاية في الايجاز، لانها دلت على أصالة هذه الجياد ونشاطها، كما دلت على عجلة الفرسان واندفاعهم. في

(1) دلائل الإعجاز 2: 146.
(2) الإيضاح 1: 177.

الشعر لا يمكننا ان نتكلم عن اصل المعنى، ولا عن متعارف الأوساط، لان (الأوساط)، لا يتخاطبون بالشعر، أما المعنى فلو ذهبت تحذف منه ما ليس بـ (أصل)، لما بقي شيء. فالشعر لا يمكن اختصاره، فاما ان تأخذه كما هو، أو تدعه كما هو، أما النثر فقد يمكن اختصاره دون ان يفقد الكثير من معناه. وهنا يمكنك ان تصفه بالاطالة ثم تبحث عن مأتاها. وقد تجد انك لا تستطيع ان تختصره دون ان تبتر بعض أجزائه، ولكنك تشعر انه وضع كل شيء امام عينيك، ولم يترك لعقلك مساحة كي يفكر، او لخيالك كي يصور، فهذا يستحق ان تبحث له ايضًا عن صفة من وادي الاطالة، ولكنه لا يشبه سابقه، فقد تقول عنه انه شديد التفصيل، واذا كان نصًا روائيًا فقد تصفه بأنه واقعي.

هناك إذن، إيجاز واحد، أساسه الحذف، وهناك انواع كثيرة ومختلفة من الاطالة، وأساليب متعددة للاطناب (احتراس، تكميل، تذييل، الخ). أما ما سموه ايجاز القصر، فهو من باب حذف الجمل، ولكن البلاغيين المتأخرين قصروا حذف الجمل على القصص، وهذا غير وجيه، فكثيرًا ما تحذف احدى المقدمتين في القياس، وربما اجتزئ بالنتيجة عن المقدمتين. وفي النثر الفكري على العموم يكون ذكر المسلمات ضربًا من اللغو، او اتهامًا للقارئ أو السامع بالجهل او الغباء. كما يكون طيّ بعض الحقائق الغامضة حافزًا للفكر على النظر، وهو أدعى الى الاقناع وبهذا نفسر الآية التي يستشهدون بها كثيرًا في هذا الباب: **﴿ولكم في القصاص حياة﴾**.

الحكاية:

ثمة سمة لغوية اخرى تنبه عليها سيبويه، وشغلت حيزًا صغيرًا في النحو من بعده، ولم يلتفت اليها البلاغيون مع صلتها الوثيقة بعملهم. تلك هي أسلوب الحكاية. وقد اقتصر النحويون على جانب صغير منها وهو ما يسمى الاعراب... فقد يحدث في الحوار ان يعيد السائل لفظ المخبر دون ان يغير حالته الاعرابية، يقول قائل مثلاً: (رأيت زيدًا)، فيسأله المخاطب: (من زيدًا)؟ بنصب زيد كما كانت في الخبر. ونسب سيبويه ذلك الاسلوب إلى أهل الحجاز، وقال ان بعض العرب جاءوا في غير الاعلام، كما قال بعضهم: (دعنا من تمرتان)، ردًا على من

قال: (ما عنده تمرتان)[1]. وقال: (وسمعت أعرابيًا مرة، وسأله رجل، فقال: أليس قرشيًا؟ فقال: ليس بقرشيًا!)..

والقياس والاكثر في هذه الحالات، إجراء الكلمة المحكية على حسب موقعها في السؤال او الجواب، ولكن هذه الأمثلة المتطرفة تشير الى ميل اصيل في العربية نحو الحكاية. أما أوسع أبواب الحكاية فهو ما يجيء بعد لفظ القول، والنحاة يذكرون هذا الاسلوب في مواضع كسر همزة (إن)، ولا يزيدون على ذلك، ولكن سيبويه يقول في (باب من أبواب إن): (تقول: قال عمرو إن زيدًا خير الناس، فذلك لأنك أردت أن تحكي قوله، ولا يجوز ان تعمل قال في (إن) كما لا يجوز لك ان تعملها في (زيد) وأشباهه إذا قلت: قال عمرو زيد خير الناس. ف(إن) لا تعمل فيها (قال)، كما لا تعمل (قال) فيما تعمل فيه (إن)، لان (أن) تجعل الكلام شأنًا، وأنت لا تقول: قال الشأن متفاقمًا، كما تقول: زعم الشأن متفاقمًا. فهذه الاشياء بعد (قال) حكاية، مثل قوله - عز وجل - ﴿وإذ قال موسى لقومه ان الله يأمركم...﴾ [البقرة 67] وقال ايضًا: ﴿قال الله اني منزلها عليكم﴾ [المائدة 115]، وكذلك جميع ما جاء في القرآن من ذا»[2].

وكثير من الناس في وقتنا هذا يفتحون همزة (إن) بعد القول، ظنًا منهم انه يتطلب مفعولًا به، ولا سيما انك تقول: أخبرته بأن كذا وكذا وأنبأته، بأن كذا كذا، وقد تسقط حرف الجر فتقول أخبرته أن وأنبأته أن. وثمة فرق بين الأسلوبين: فأنت بعد (أنبأ وأخبر) ونحوه تأتي بالشأن أو القصة (أو تروي ما وقع من وجهة نظرك)، أما بعد القول، فأنت تعيد ما قيل بلفظه، ولذلك تكسر همزة (إن) كما تكسرها في ابتداء الكلام. وهنا بالضبط موضع المفارقة، أو خصوصية العربية في هذا الباب: فأنت لا تقف على لفظ (قال) بل تصل الكلام (لا تجد في القرآن الكريم وقفًا على قال) ومعنى ذلك انك تدخل كلام الآخر في كلامك، دون ان تحول الأول الى الثاني. وهذه هي وظيفة (إن) في هذا الموضع، فقد ضعف معنى التوكيد فيها، وأصبحت قيمتها الأساسية أنها تصل كلامًا مستأنفًا بكلام

(1) الكتاب 1: 403.

(2) نفسه 1: 471.

سابق، أي انها وصل واستئناف في الوقت نفسه.

والأصل هنا هو أسلوب الحكاية، وليس فقط (إن) ولا لفظ (القول). ففي القرآن الكريم كثيرًا ما يقدم معنى القول لا لفظه ب(أن) أو (أنْ) المخففة إذا ذكر قبلهما فعل يفيد معنى القول، مثل: نادى أو أوصى أو قضى. ومع ذلك لا يحوّل الكلام من أسلوب الحكاية الى الإخبار بتغيير الضمائر كذلك تختفي (إن) غالبًا حين يخرج الأسلوب من القصص الى الحوار، كما في قوله تعالى: ﴿قال ربِّ أنّى يكون لي غلام وكانت امرأتي عاقرًا وقد بلغت من الكبر عتيًا. قال كذلك قال ربك هو عليّ هينٌ وقد خلقتك من قبل ولم تك شيئًا. قال ربِّ اجعل لي آية قال آيتك ألّا تكلّم الناس ثلاث ليالٍ سويًا﴾ [مريم/ 8-10].

وقد يحذف فعل القول نفسه اعتمادًا على دلالة السياق، ويبقى اسلوب الحكاية، فيمكن حمله على وجوه عدة. وهذا كثير في مشاهد القيامة في القرآن الكريم: ﴿ومن جاء بالسيئة فكبّتْ وجوههم في النار هل تُجزون إلا ما كنتم تعملون﴾ [النمل/ 90] ﴿ويوم يعرض الذين كفروا على النار أذهبتم طيباتكم في حياتكم الدنيا واستمتعتم بها فاليوم تجزون عذاب الهون بما كنتم تستكبرون في الارض بغير الحق وبما كنتم تفسقون﴾ [الأحقاف/ 20]. فخطاب الكافرين في آية النمل يمكن أن يكون التفاتًا. وفي الآيتين يمكن ان يكون القائل هو الله - سبحانه وتعالى - أو ملائكة العذاب، أو المؤمنون الذين يبصرونهم من مقاعدهم في الجنة كما جاء في قوله تعالى: ﴿ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار أنْ قد وجدنا ما وعدنا ربُّنا حقًا قالوا نعم فأذن مؤذّن بينهم أنْ لعنة الله على الكافرين﴾ [الاعراف/ 44] وانفردت آية النمل بجواز حملها على الالتفات من الغيبة الى الخطاب، لأنّ قوله تعالى: ﴿هل تجزون إلا ما كنتم تعملون﴾ يمكن أن يكون تبكيتًا للمسيئين الحاضرين، بخلاف آية الأحقاف حيث عُين الظرف (اليوم) وهو يوم القيامة المذكور في أول الآية.

هذا التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكي، سمح لسيبويه أن يحمل قوله - سبحانه وتعالى -: ﴿ويل يومئذ للمكذبين﴾ و﴿ويل للمطففين﴾ على انه نوع من الحكاية. قال: (لأن الكلام بذلك واللفظ قبيح، ولكن العباد كُلّموا بكلامهم، وجاء

القرآن على لغتهم وعلى ما يعنون، فكأنه - والله أعلم - قيل لهم: ويل للمطففين، وويل للمكذبين. اي هؤلاء ممن دخل في الشر والهلكة ووجب لهم هذا)[1].

واذا كان أسلوب الحكاية في الاصطلاح النحوي منحصرًا في حكاية القول فقد ننظر اليه نحن باعتباره سمة اسلوبية عامة تعبر عن ميل نفسي لدى أصحاب اللغة. ونلمح أثره في التشبيه، ففي الشعر الجاهلي على وجه الخصوص نلاحظ الاستطراد في التشبيه الى درجة الوصل بين سياقين مستقلين، لولا وجه الشبه الذي يقوم بدور الرابط. فتشبيه الناقة في سرعتها بالبقرة الوحشية التي تطاردها كلاب الصيد - مثلاً - لا يحتاج الى قصة طويلة عن هذه البقرة. وتشبيه طيب انفاس المحبوبة بنسيم الروضة المعطار لا يستلزم وصف هذه الروضة وصفًا تفصيليًا، حتى ان الذباب الذي يعكف على أزهارها منتشيًا بعطرها ورحيقها ليجد مكانًا في الصورة.

واذا كان العرب في عصور الحضارة قد رغبوا عن الاسترسال في التشبيه فقد حافظوا على ميلهم القديم إلى حكاية المشبه به، ولكن الحكاية تحولت عندهم من ادخال صورة في صورة الى النقل الظاهري لصورة المشبه به.

منطق اللغة:

بين القرن الثاني الذي أظل سيبويه، والقرن الرابع الذي عاش فيه ابن جني تغير وجه الحياة في الاقطار المستعربة. هذا حديث يمكن اجماله في سطر واحد فيقبل على انه بديهي: (ومن ذا الذي يا عزّ لا يتغير؟)، ويمكن تفصيله شيئًا ما بذكر بعض الظواهر اللافتة، مثل تقلص سلطان الخلافة وقيام الدولة المستقلة في مختلف أقطارها، ولكن التغير في نسيج المجتمع نفسه، وهو ما يعنينا في أي دراسة لغوية، يحتاج الى ابحاث كثيرة لتوضيحه. ونرجّح أن معظم المناطق التي كانت تدين بالولاء - اسميًا - للخلافة العباسية، كانت قد تعربت تعرّبًا كاملاً او شبه كامل، او على الأقل استقرت فيها اللغة العربية، كلغة أولى بجانب عدد من اللغات واللهجات الفارسية والتركية في أطراف الدولة الشمالية والشرقية،

(1) الكتاب 1: 167.

والبربرية في أطرافها الغربية. وكانت في الوقت نفسه قد استوعبت معارف العصر - وأهمها الثقافة اليونانية - عن طريق الترجمة. وقد ظل الشعراء يرحلون الى البادية كالمتنبي - وعلماء اللغة يلقون بعض الأعراب الموثوق بفصاحتهم كما كان ابن جني يلقى أبا عبد الله الشجري. ولكن العربية كانت قد أصبحت سليقة عند المتعربين حتى اذا لم تكن هي اللغة الأم - بالمعنى الصحيح - للكثيرين منهم مثل ابن جني الذي كان ابوه يونانيًا. وفي الوقت نفسه كان النحو قد تطور كصناعة، فألفت الكتب في «علل النحو» أو «أصول النحو» ومن هذه الكتب، بل أهمها على الاطلاق، كتاب «الخصائص» لابن جني.

يبدو ان ابن جني في هذا الكتاب شديد الاعجاب بلغة العرب، جازمًا في تفضيلها على سائر اللغات المعروفة في زمنه، ولهذا التفضيل أوثق الارتباط بالعلل التي تكلم عنها النحويون، فالفكرة التي تنتظم كتاب (الخصائص) كله، هي ان جميع الظواهر اللغوية يمكن تفسيرها بأسباب عقلية ونفسية، وان هذا المبدأ ينطبق على اللغة العربية أكثر من غيرها، فبعد فصول تمهيدية في معنى الكلام والقول والنحو والاعراب والبناء، يعقد ابن جني فصلاً طويلاً عن أصل اللغة: أتوقيف هي من الله تعالى أم اصطلاح من أصحابها؟ ولا يقطع برأي في ذلك، ويبدو أنَّ ما يميل به نحو القول بأنها توقيف، هو ما يلاحظه في اللغة العربية بالذات في إحكام بالغ وذلك أنني إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة، وجدت فيها من الحكمة والدقة والارهاف والرقة ما يملك عليَّ جانب الفكر، حتى يكاد يطمح به امام غلوة السحر. فمن ذلك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله، ومنه ما حذوته على أمثلتهم، فعرفت بتتابعه وانقياده، وبعد مراميه، وآماده، صحة ما وفقوا لتقديمه منه، ولطف ما أسعدوا به وفُرّق لهم عنه)[1].

على اننا اذا وافقنا القائلين بالتوقيف، فان هذا لا ينفي فضل العرب (لأن الله سبحانه وتعالى - إنما هداهم لذلك، ووقّفهم عليه لان في طبائعهم قبولًا له، وانطواء على صحة الوضع فيه)[2].

(1) الخصائص 1: 47.

(2) نفسه 1: 239.

وابن جني كان شديد العناية بالصوتيات، وقد خصص لبحثها كتابه (سر صناعة الاعراب) الذي ألفه قبل (الخصائص)، ولكنه في (الخصائص) يتجاوز الجانب الصوتي البحت ليتفرغ للجانب الدلالي، وعنده أنَّ الدلالة أنواع ثلاثة، او إن شئت فقل مراتب ثلاث: لفظية وصناعية ومعنوية، فالدلالة اللفظية هي دلالة الاسم على مسماه، او الفعل على حدث معين، والدلالة الصناعية هي التي ترجع الى الصيغة الصناعية (نسبة الى صناعة النحو) فالاسم جامد او مشتق، والمشتق اسم فاعل او اسم مفعول. .الخ، والدلالة المعنوية (المراد معاني النحو) هي تطلّب الاسم لوصف مخبر عنه أو الوصف لموصوف به، او الفعل لفاعل[1].

وهذا التقسيم يشبه الى حد ما تقسيم اللغويين المحدثين لدرس اللغة الى صوتيات وصيغ وتراكيب، ولكن ابن جني يذهب الى مدى أبعد من علم اللغة الحديث في تقدير الدلالة الطبيعية للألفاظ، أي دلالة الالفاظ بما هي أصوات، على معانيها. فعلم اللغة الحديث يقرر ان الكلمات المحاكية لا تمثل الا نسبة ضئيلة من مفردات اللغة، أما ابن جني، فمع اعترافه بأن هناك نوعًا من التحكم او المصادفة في وضع اللفظ بازاء المعنى، فانه يذهب الى كثرة الالفاظ التي تدل دلالة طبيعية على مسمياتها. فزيادة على الكلمات التي تحكي أصوات مدلولاتها بوضوح، كتسميتهم الغراب غاق، والبط بطًا، فقد ميّزوا بين الحروف تمييزًا، يدل على الحكمة في ذلك، فقالوا: صرّ الجندب، لاستطالة صوته، وصرصر البازي، لتقطع صوته، واستعملوا فعل (القضم) في اليابس، و(الخضم) في الرطب، لقوة الأول وضعف الثاني. وقالوا: قطّ، للقطع عرضًا، وقدّ للقطع طولًا. ويزيد على ذلك انه لا يبعد ان تكون كثير من التسميات قد عرفت أسبابها قديمًا، ثم نُسيت مناسباتها، فجَهَلنا العلاقة بين اللفظ ومعناه[2].

رأينا سيبويه من قبل يُعنى بالمجاز والحذف والقلب تحت اسم (الاتساع في الكلام) وها هو ابن جني يعقد بابًا طويلاً يسميه (شجاعة العربية)[3]، يتناول فيه

(1) الخصائص 3: 98-101.

(2) نفسه 1: 65-66.

(3) نفسه 2: 360.

هذه الموضوعات وغيرها، ولا سيما التقديم والتأخير، الذي أشار اليه سيبويه إشارات سريعة مبيّنًا أن التقديم يفيد الاهتمام بالمقدّم. هذه الموضوعات أصبحت أركانًا في دراسة البلاغة، ولكن البلاغة لم تنظر اليها من زاوية (الشجاعة) او (الاتساع) اي المرونة اللغوية التي تسمح بترك الأقيسة النحوية كلها، وهي أقيسة عقلية على كل حال، والإقدام على ما فيه مخالفة صريحة للعلاقات الذهنية الصرفة، بل من زاوية (التحسين) واختيار العبارة الأقوى تأثيرًا، ولم تعد تبحث عن العلل في عالم متخيل من العلاقات شبه الانسانية بين الفصائل اللغوية، بل راحت تبحث عن علل عملية في حالة المتكلم أو المخاطب أو سياق الكلام، وهي العوامل الثلاثة التي جُمعت تحت اسم (مقتضى الحال).

ونتيجة لذلك نُظر الى الابداع على انه كامن في اللغة نفسها، وكل عمل المبدع ان يستخرجه منها، اذ لم يعد في استطاعته ان يجذب اللغة اليه، كما كان الشعراء المتقدمون يفعلون، فاللغة في عظمتها وجلالها لا تسمح له الا بأن يخدمها، وقليلون هم العباقرة الذين استطاعوا أن يملكوها[1].

(1) اللغة والابداع 122.

الفصل الثاني:

الأسلوب في الدراسات الحديثة

- المفهوم الغربي للأسلوب
- طبيعة الأسلوب
- نشأة علم الأسلوب
- الأسلوب واللغة
- الأسلوب والأدب
- اللسانيات والأسلوبيات

المفهوم الغربي للأسلوب

الأصل اللغوي الانكليزي لكلمة (Style) أي أسلوب، يعود الى اللغة اللاتينية، حيث كان يعني عصا مدببة، تُستعمل في الكتابة على الشمع[1].

ويُراد بها أداة الكتابة كالريشة او القلم، ثم انتقل الأصل، بطريق المجاز، الى مفاهيم تتعلق بطريقة الكتابة، فارتبط اولا بطريقة الكتابة اليدوية، ثم أطلق على التعبير الأدبي، فاستُخدم في العصر الروماني ايام الخطيب المشهور شيشرون - استعارة تشير الى خصائص تعبير الخطباء، وظلت هذه الدلالة في اللغات الأوربية المعروفة، وهي تنصرف الى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق[2].

وجاء مصطلح (الأسلوب) في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير ووسائل الصياغة، وله وظيفة حدّدها أرسطو، بالاقناع. فقد وجد أرسطو ان طبيعة الناس - عامّتهم وخاصّتهم - لا تكتفي بالتعبير عن الحقيقة، وهي مجردة. فقال: (حقًا لو أنّنا نستطيع أن نستجيب الى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي - لما كانت بنا حاجة الى الأسلوب، ومقتضياته، ولكان علينا ألّا نعتمد، في الدفاع عن رأينا، على شيء، سوى البرهنة على الحقيقة. ولكن كثيرًا ممّن يصغون الى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم. فهم في حاجة الى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم الى الحجة. . . وإذنْ لا يكفي انْ يعرف المرء ما ينبغي ان يقال بل يجب أنْ يقوله كما ينبغي). فالطريقة التي بها يقال أمر من الامور تؤثر في طريقة فهمه. ولكن ليس للاسلوب تلك الأهمية الكبرى في جلاء الحقائق، بل هو - كما قال أرسطو - يأتي بعد طرق المحاججة، فهو لا يعدو ان يكون شيئًا كماليًا يتعلق بالخيال غايته اجتذاب السامعين، ولا يلجأ اليه من يلقن الحقائق، وهي خالصة، كالذي يعلم الهندسة مثلاً.

ان الأسلوب عند أرسطو شيء أجنبي مضاف الى التعبير، وبناء على تصوره يمكن ان نفصل الأسلوب عن التعبير، فيكون التعبير غير أسلوبي.

---

(1) The General Basic English Dictionary P. 366.

(2) علم الأسلوب 71-72.

وبعيدًا عن تحقق هذا التصور في الواقع، فقد نشأ تعريف للأسلوب يرى أنّ الأسلوب إضافة ملمح تعبيري، واننا في تحليل النص علينا فرز الملامح التعبيرية كي نصل الى الأسلوب.

ولما كان الأسلوب شيئًا مضافًا الى التعبير، فلا بد من وجود غرض، أو هدف وراء تلك الاضافة، وهنا يوضح أرسطو الهدف بالإقناع والتأثير في السامعين.

وللأسلوب عند أرسطو صفات عامة، يجب ان تتوافر له، شعرًا كان التعبير ام نثرًا منها:

1 - **صحة الأسلوب**: وهي الأساس في جودة الكلام، وتستلزم أمورًا، منها صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام، بعضه ببعض، ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والاسم، فلا يصح ان يدخل فيها تقديم او تأخير، أو فصل بينها، وبين متعلقاتها، بحيث يضطرب المعنى. وهذا هو (التعقيد المعنوي) في البلاغة العربية. ومما تستلزمه صحة الكلام - كذلك - أن تسمى الأشياء بأسمائها، فلا ينبغي للمتكلم أن يأتي بكلام عام، يحمل وجوهًا كثيرة، دون قرينة تدل على المعنى المراد، ثم لا بد له - كذلك - من مراعاة قواعد اللغة في التركيب، وفي الالفاظ.

2 - **وضوح الأسلوب**: وهو شرط لجودة الكلام، لان الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح، يفوت الغرض منه، واللغة تكون واضحة كل الوضوح اذا تألفت من الفاظ مألوفة غير مبتذلة. فاذا غلبت الالفاظ الغريبة، أو الالفاظ المجازية البعيدة - صار الكلام غامضًا مضللاً.

إن استعمال الكلمات الغريبة، والأسماء المركبة، والصفات المبالغ فيها (المجازات) أليق بمقام الانفعال، فيقال عن خطيئة ما في حال الغضب إنها (بالغة عنان السماء) او (جسيمة)؛ ولهذا كانت هذه الكلمات أكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة، وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال، او للسخرية. وأرسطو - حين يذكر الشعر هنا - إنما يريد الشعر الملحمي او المسرحي، لا الشعر الغنائي.

3 - **دقة الأسلوب**: وهي ان يتجنب ما لا مبرر له من ابتذال او سمو، ويتضح هذا في ما يتعلق بالمواقف في الشعر، فبعض المواقف لا يلائمه الا اللغة العادية؛ فلا يصح للشاعر ان يضع لغة سامية على لسان فتى صغير، وفي موضوع مبتذل.

ففي مثل هذه المواضع يجب ان يهبط الشاعر بأسلوبه الشعري، ولكن في أغلب الأحيان، يجب ان يسمو به. وتكون اللغة دقيقة اذا دلت على الانفعال والخلق المراد، واذا وافقت موضوعها. وموافقتها للموضوع معناه انها لا تكون مبتذلة في الموضوعات السامية، ولا سامية في الموضوعات المبتذلة. وألا تضاف اليها صفات، تخرجها الى التكلف والصنعة.

ان القدرة اللغوية تحمل الناس على اعتقاد ما يقول المتكلم، لاستنتاجهم من لهجته أنّ ما يقوله حق، حتى لو كان غير صادق في الواقع، كما ان المتكلم بلهجة انفعالية، ينجح في إثارة شعور سامعيه، ولو كانت حجته فارغة، ولهذا يلجأ بعض الخطباء الى أن يغمر سامعيه بصوته الجهوري، دون أن تحوي عباراته شيئًا ذا بال[1].

وتناول علماء اللغة الاوربيون في العصور الوسطى، دراسة الأسلوب، فقرروا انقسام الأسلوب على ثلاثة أقسام، متخذين أعمال الشاعر الروماني فرجيل، الذي عاش في القرن الاول قبل الميلاد مثلاً. فكانت القصائد الريفية التي كتبها عن حياة الفلاحين نموذجًا للأسلوب المتدني أو الواطىء. والقصائد الزراعية التي كتبها لحثّ الرومان على التمسك بأرضهم نموذجًا للأسلوب الوسيط. في حين تُعدّ ملحمته المشهورة (الأنياذة) نموذجًا للأسلوب السامي او الوقور[2].

ونشأ من التفرقة بين مضمون الكلام، وطريقة التعبير عنه، مفهوم للأسلوب، توارثه الأدباء الاوربيون، فكان التعبير عندهم، ثوبًا للمعنى، والاسلوب طرازًا لهذا الثوب[3].

ان كلمة (الاسلوب) تعني في الاستعمال الحديث للغة الانكليزية، طريقة الحديث، أو الكتابة، أو طريقة عمل شيء، ودلّت، في بعض استعمالاتها، على الاسم الصحيح للشخص، أو نمط لباسه وسلوكه. وكان الأسلوبي (Stylist) من يهتم بالاسلوب ويعتني به من الكتّاب، أو من يلبس الطراز المستحدث من

(1) النقد الأدبي الحديث 117.

(2) الأسلوب = جيرو: 13-14 وفرجيل (Virgil) (70-19 ق. م.) كبير شعراء الرومان.

(3) معجم المصطلحات العربية 22.

الملابس[1].

ويرى الباحثون الفرنسيون ان أصل كلمة (Style) التي يستعملونها اليوم بمعنى الأسلوب، من الكلمة اللاتينية (Stilus) التي تعني إزميلاً معدنيًا، كان القدماء يستخدمونه في الرسم على ألواح مشمعة، وربما نصوا على ان المقصود من الإزميل رأسه المدبب، ومن الطبيعي ان يكون لكل طريقته في استعمال الإزميل. والاصطلاح في ميدان الأدب يدل على ما هو ظاهري في النص الأدبي من اللغة، بما فيها من مفردات وتراكيب، ومن بلاغة وعروض[2].

وظهر عند الفرنسيين مفهوم للأسلوب، ينطلق من النظر الى علامة النص بمؤلفه فاشتهر قول بوفون[3]: إن الأسلوب هو الانسان نفسه[4].

وقد دخل مصطلح (الأسلوب) في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة للدلالة على النظام والقواعد العامة، كما دخل في الدراسات الحديثة للدلالة على طريقة التعبير عن الفكر بوساطة اللغة[5].

طبيعة الأسلوب

لا شك في أن تحديد الأسلوب تحديدًا جامعًا مانعًا، ضرب من الاستحالة في العصر الحديث. وهذا الأمر طبيعي في عصر مليء بالتباين، والاختلاف في أصول الثقافة، والتفرغ والتشعب في أصل الثقافة الواحدة، وقد يكون ذلك عقبة في الطريق حين نجد بعض الباحثين يقدمون لكتبهم ببحث في غموض المصطلح[6]،

(1) The Shorter Oxford English Dictionary P. 2033

(2) مقدمة في النقد الأدبي 306.

(3) بوفون (Buffon) (1707-1788) اهتم كثيرًا بقيمة اللغة التي تُكتب بها الآثار عامة. واعتبر ان اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها انما تكشف عن شخصية صاحبها. وهو عالم في الطبيعيات وأديب.

(4) معجم المصطلحات العربية 22.

(5) الأسلوب، جيرو 6.

(6) The Problem of Style P. 3

وأدى ذلك ببعضهم الى التطرف، فزعم انه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الاسلوب، والاعتراضات الموجهة الى كل منهما استخلاص نتيجة مريحة، تحل الاشكال، وهي انه لا وجود للأسلوب.

ولكن الاختلاف في دراسة ظاهرةٍ ما لا يؤدي حتمًا، الى التشكيك بوجودها، وان الاختلاف في أمر الأسلوب كالاختلاف في دراسة الجملة في علم اللغة، فعلى الرغم من استخدام علم اللغة مقولة الجملة، الا ان العلماء لم يتفقوا على تحديدها تحديدًا جامعًا مانعًا. ثم ان الاختلاف في الاسلوب آتٍ من اختلاف مناهج البحث، وهي مناهج تراكمية لا تبادلية، اي ان اللاحق منها لا يلغي السابق تمامًا[1].

سنتعرّض لطبيعة الاسلوب من الاساس اللغوي، والاسلوب - مهما تباينت وجهات النظر اليه - لا يمكن تنحيته عن اللغة، وكذا العمل الأدبي فهو، عمومًا، رسالة لغوية موجهة من المنشأ الى المتلقي، يُستخدم فيها نظام لغوي مشترك، ويقتضي ذلك ان يكون كلٌّ من المنشىء والمتكلم على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكوّن ذلك النظام.

وهنا نسأل: ما الذي يميّز اللغة التي يستعملها منشىء ما من سائر أنماط الاستعمال الأخرى؟ او: كيف يتميز هذا المنشىء او ذاك باسلوب خاص في استعمال اللغة؟

إنَّ الاجابة تقتضي التعرف على ركائز الاسلوب أولًا، ثم تفحص العلاقة بين الاسلوب وكل ركيزة على حدة. والركائز هي:

1 - المتكلم (أو المنشىء أو المؤلف او المخاطب).

2 -السامع (او المتلقي او القارىء او المخاطب).

3 - الكلام (او النص أو الإنشاء او الخطاب).

ويقوم المتكلم بعملية التركيب. أي صياغة المفاهيم والمتصورات المجردة في نسق كلامي محسوس، يُنقل خلال القناة الحسية بوساطة الأداة اللسانية، وأما

(1) علم الأسلوب 73.

السامع فيقوم بعملية التفكيك للرسالة الكلامية. والملاحظ أنّ عملية التركيب تنطلق من المتصور المجرد؛ لتجسيمه في قالب كلامي محسوس، بينما تنطلق عملية التفكيك من موضوع حسي، لإرجاعه الى مدلولاته المجردة[1].

ولقد نظر الباحثون الى الأسلوب من خلال الركائز الثلاث، فانتهت نظراتهم الى تحديدات مختلفة، فكثرت التعريفات وتعددت، وتراكم لدينا كمٌّ هائل، نستطيع ان نوزعه - بغية التسهيل - على الشكل الآتي:

1 - ذهب فريق منهم الى أنّ اللغة، أية لغة، مؤلفة من قائمة هائلة من الامكانات المتاحة للتعبير بها عن المعنى، والأسلوب عبارة عن اختيار، يقوم به المنشىء، لسمات لغوية خاصة، لكي يعبر بها عما يريد. ومن مجموع الاختيارات يتشكّل أسلوب المنشىء فيتميز به من غيره[2].

وهذا مفهوم حديث للاسلوب، يُستخدم في الاشارة الى اختيار الأنماط اللغوية وترتيبها، فلا يُعدّ اختيار الموضوع بالمعنى الواسع مثل الكتابة عن رحلة صيد، أو الطفولة في الريف أو عن الحرب العالمية الأولى، اختيارًا أسلوبيًا، بل الاختيار الأسلوبي هو اختيار أفضل السبل الكلامية للتعبير عن الموضوع المقرر، أو هو الاختيار بين المعاني المتنوعة، أو بين فروق المعاني التي تتجمع حول موضوع معين، ومهما تكن وجهة النظر التي نتبناها،فاننا سوف نناقش التناسق اللفظي[3].

ومن أمثلة الاختيار الاسلوبي الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، التقديم والتأخير في قوله تعالى: ﴿واذ ابتلى ابراهيم ربُّه﴾ [البقرة/ 124] وقوله تعالى: ﴿إيّاك نعبد وإيّاك نستعين﴾ [الفاتحة/ 5]. والعدول عن ضمير الى ضمير آخر، كما في قوله تعالى: ﴿وإنْ طائفتان من المؤمنين اقتتلوا. . .﴾ [الحجرات 9].

2 - وذهب فريق آخر الى الاهتمام بما يتولد عن النص من أثر في متلقيه، فأقام تعريفه للأسلوب على تجلية هذه الخاصّية فيه، وعندهم ان الكلام يعبّر

(1) الأسلوبية: المسدّي 62.
(2) الأسلوب: مصلوح 23.
(3) الأسلوب: هاف 24.

والاسلوب يُبرز. فالاسلوب - كما عرّفه ميشال ريفاتير[1]، وهو أحد أعلام هذا الاتجاه - قوة ضاغطة، تتسلط على حساسية القارىء بوساطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارىء على الانتباه اليها، بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، واذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة.

إنّ هذا المفهوم سيعطي وزنًا كبيرًا للأحكام الذاتية على النصوص، لأنه يعتمد على ذات المتلقي معيارًا، ولهذا يرى ريفاتير أنّ ذلك لن يكون على حساب الموضوعية، بل إنّ موضوعية البحث الاسلوبي، تقتضي ألا ينطلق المحلل الاسلوبي من النص مباشرة، وانما من الاحكام التي يبديها القارىء حوله، ليربطها بالمنبهات المسببة لها، والكامنة في صلب النص[2].

ويمكننا التمثيل لهذا المفهوم بما أثاره القرآن الكريم في نفوس الناس من الروعة التي تلحق قلوب سامعيه، ومن الهيبة التي تعتريهم عند تلاوته سواء المؤمنون به والمكذبون، وهو ما كان وجهًا من وجوه اعجازه[3].

3 - وذهب آخرون الى اعتماد المقارنة في تعريف الاسلوب، وهؤلاء يرون أن الأسلوب يكمن في العدول من نمط معياري (من القول) الى نمط آخر مع تماثل السياق في كل منهما، فلدراسة اسلوب زهير بن ابي سلمى، أو أسلوب المتنبي علينا أولًا ان ندرس اللغة القياسية (المعيارية) المستعملة في عصر كل منهما، ثم نقارن بها اسلوب زهير، أو أسلوب المتنبي، وهذه مهمة صعبة، بل تكاد تكون مستحيلة، لبعد العهد بيننا، وبين هذين الشاعرين، ولأن هذه المهمة، تختلف عن دراسة شعر زهير، او غيره دراسة لغوية فحسب، لذا لا يقوم بالدراسة الاسلوبية الا ناقد اسلوبي، يركّز همّه في تمييز النص الادبي من اي نص لغوي آخر، ومن أي نص أدبي آخر[4].

(1) ميشيل ريفاتير (Michel Riffaterre) استاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك مختص بالدراسات الأسلوبية منذ الخمسينات.
(2) الأسلوب: مصلوح 27.
(3) معترك الأقران 1: 242.
(4) مدخل الى علم الأسلوب 36.

ومن الناحية العملية يرى الأسلوبيون انه كلما تصرف مستعمل اللغة في دلالة الالفاظ، أو أشكال التركيب - بما يخرج عن المألوف في ذلك - انتقل كلامه من السمة الإخبارية الى السمة الأدبية (الإنشائية).

لننظر الى العبارتين الآتيتين:

- كذبتم القوم وقتلتم الجماعة.
- ﴿ففريقًا كذّبتم وفريقًا تقتلون﴾ [البقرة/ 87].

سنجد ان العبارة الاولى لا تحمل أية خاصيّة أسلوبية، فقد جاءت مرتبة على وفق النظام الأساسي للجملة العربية، وان العبارة الثانية تحوي عدولًا عن النظام الاساسي، وهو تقديم المفعول به، واختزال الضمير العائد عليه.

وكذلك قولهم: العين تختلس السماع.

فالمألوف أن تختلس حاسة البصر النظر، فالعدول عن هذا يجعل العين تختلس السماع، وإسناد فعل الاختلاس الى العين، وهو مجاز عقلي - سمة أسلوبية خرجت بالتعبير الى (الأدبية)[1].

4 - وذهب آخرون الى وجود تعبير محايد، لا يتسم بأية سمة أسلوبية، فيكون الاسلوب اضافة الى ذلك التعبير، تنحو به منحى خاصًا موافقًا للسياق، ثم يقوم البحث الاسلوبي بتجريد العبارة من سماتها الاسلوبية، للتوصل الى الجوهر المحايد. إنَّ البحث هنا، يسير باتجاه معاكس لاتجاه منشىء النص[2].

والاسلوب - على هذا المفهوم - قشرة تلف لبّاً من الفكر، او من التعبير الموجود من قبل. وبعبارة اخرى: زينة تضاف الى النواة الاساسية للقول، ومن الممكن - اذن - تصور تعبيرات محايدة لا أسلوب لها. ومن هنا يرتبط الأسلوب بالاعمال البليغة فحسب، فهي التي تتميز به.

ويمكن ان نمثل هنا بتعريف علم البديع في البلاغة العربية، إذ عدّ البديع مما يورث الكلام حسنًا وقبولًا، بعد رعاية تطبيق الكلام على مقتضى الحال[3]. وعليه

(1) الأسلوبية: المسدّي 163-164.
(2) الأسلوب: مصلوح 28.
(3) الأيضاح 1: 11.

فيمكننا أن نفصل المحسّنات اللفظية، او المعنوية عن المعنى العام المجرد، ومعلوم ان هذه المحسنات لا تضاف الا الى النصوص الفنية.

5 - وذهب آخرون الى أنَّ كل سمة لغوية تتضمن قيمة اسلوبية معينة، وأنَّ السمة اللغوية تستمد قيمتها الاسلوبية من بيئة النص، او الموقف الذي قيل الاسلوب فيه، فالاسلوب - هنا - هو ان يتضمن التعبير قيمة قابلة للتغيّر بتغيّر البيئة والموقف. ويتخذ التحليل الاسلوبي عند أصحاب هذه النظرة، شكل دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية، وبيئتها، وسياقها[1].

ويعود تاريخ هذا المفهوم الى دراسات (دي سوسير)[2] التي كانت فتحًا جديدًا في علم اللغة الحديث (اللسانيات) في اوربا. إذ ذهب سوسير الى دراسة اللغة على انها بناء متكامل، في مدة محددة من الزمن، ثم دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على بعض ظواهرها، فتؤدي الى تغيّر بعض القواعد او المفردات.

ولكون البحث في هذه المتغيرات، لا يدخل علم النحو، اذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظامًا اجتماعيًا شاملًا، خارجًا عن خصوصيات الفرد والاستعمال - فقد قامت الحاجة الى علم جديد، يشغل هذا الفراغ، فكان علم الاسلوب.

ثم ان الاختلافات الفردية في استعمال اللغة، ترجع الى اختلاف الموقف الذي يجري فيه الكلام، والمواقف تختلف بحسب جنس المتكلم، رجلًا كان او امرأة، وبحسب عمره، ومهنته، وبيئته، ومقام الكلام نفسه. فالمتكلم عندما يريد إيصال معنى الى شخص آخر، عليه ان يتخيّر طريقة مناسبة للتعبير في الموقف المعين. معنى هذا ان عليه أنّ يُدخل في الدلالة الأصلية للعبارة دلالات أخرى، كطريقة النطق، واختيار الفاظ وتراكيب معينة، وعلى هذا يحدد العلماء الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية، او لكل اسلوب، ويربطونها بدلالاتها، التي تتجاوز المعنى المجرد[3].

(1) الأسلوب: مصلوح 29.
(2) فرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure) (1813-1857) سويسري كان يدرس اللغة السنسكريتية والنحو المقارن واللسانيات.
(3) مدخل الى علم الأسلوب 26.

الملاحظ أن التعريفات، او التحديدات السابقة، تقوم على قاسم مشترك بينها، وهو أن الاسلوب استعمال خاص للغة، يعتمد على استخدام عدد من الامكانات، والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها، في مقابل إمكانات واحتمالات اخرى. وأن الوسيلة الأساسية لتمييز الأسلوب هي المقارنة، سواء أكانت صريحة أم ضمنية.

نشأة علم الأسلوب

تزامنت نشأة علم الاسلوب مع تجديد دراسة اللغة، وظهور علم اللغة الحديث (اللسانيات) على يد دي سوسير، الذي يُشار دائمًا الى أفكاره الرائدة في هذا المجال. وقد تأثر دي سوسير بالآراء الجديدة التي أتى بها عالم الاجتماع (أميل دوركهايم)[1]. وطبقها على الميدا اللغوي.

كان دوركهايم قد حدّد الوقائع الاجتماعية بأنها أشياء. وهذا يعني ان الواقعة الاجتماعية كالشيء المحدد الذي تدرسه العلوم الطبيعية. فهي ذات طبيعة عامة، وليست فردية. ويمكن فحصها ودراستها بالخبرة، والملاحظة والتجربة. وأن اللغة ايضًا يمكن جعلها شيئًا، ما دامت ظاهرة عامة. وليست فردية تتعلق بشخص واحد.

وتابع دي سوسير منهجه هذا في دراسة اللغة بوصفها شيئًا عامًا، مثل الوقائع الاجتماعية، فحدد ثلاثة مصطلحات تتصل بالكلام الانساني:

الاول: كلام الفرد (Parole)، وهو فعل فردي، عقلي مقصود.

الثاني: اللسان البشري (Langage) وله جانبان متلازمان: فردي واجتماعي، وينطوي على وجود نظام ثابت، كما ينطوي على عملية التطور، فهو في كل لحظة، نظام قائم بذاته، ونتاج للزمن الماضي.

الثالث: اللغة (Langue)، وهي جزء محدد من اللسان البشري، ونتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما

(1) اميل دوركايم (Emile Durkheim) (1858–1917) فيلسوف فرنسي، أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث.

ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة[1].

أراد دي سوسير من تمييز كل مصطلح أن يصل الى تحديد اللغة بأنها شيء يمكن درسه دراسة علمية. فأما كلام الفرد فهو يصدر عن وعي، وهو نتاج فردي، والفردي يقوم على الاختيار الحر فلا يمكن - لهذا - التنبؤ به، فالكلام ليس واقعة اجتماعية، ولا يمكن دراسته دراسة علمية. وأما اللسان البشري فهو مجموع الكلام الفردي، فهو - أيضًا - ليس بواقعة اجتماعية نقية، وذلك لأنه مؤلف من جانبين: فردي واجتماعي.

اللغة - وحدها - هي واقعة اجتماعية، لانها انعكاس عن العادات التي نتعلّمها من المجتمع الكلامي، ونتصل بها بالآخرين في المجتمع، فيكون بيننا وبينهم فهم متبادل. ثم هي عامة ومفروضة على كل الافراد المتكلمين.

نتج عن التقابل بين اللغة والكلام مجموعة من الظواهر المتعارضة:

1 - الكلام شيء عابر، سريع الزوال. أما اللغة فهي ثابتة مستقرة الى حدٍّ ما اذا ما قورنت بالكلام. وعلى الرغم من خضوع اللغة لمبدأ التطور، فهي تسير سيرًا بطيئًا، كما أنَّ بعض التغيرات التي تصيب اللغة، قد تستغرق قرونًا طويلة لتنضج وتستقر.

2 - الكلام نشاط متعمد مقصود، بينما تُفرض اللغة فرضًا على الفرد، وهو يكتسبها بطريقة سلبية في عهد الطفولة.

3 - الكلام فردي، يتغير بتغير مزاج الفرد، ويصاحبه الابتكار او التجديد. أما اللغة فهي جماعية، ومن نتاج المجتمع وملكه. وإن أي تجديد لغوي لا بد له من موافقة الجماعة اللغوية، قبل ان يثبت، ويجد طريقه الى نظام اللغة[2].

وحين أقر علم اللغة الحديث ان اللغة ظاهرة اجتماعية يمكن دراستها من خلال المجتمع، راح يسجل الاستعمالات اللغوية الجارية بين الناس، فضلاً عن التراث اللغوي المدون، ولكنه وجد نفسه مُواجهًا بظاهرة الاختلافات الفردية في

(1) علم اللغة العام 26. 27. 32. 33.

(2) دور الكلمة في اللغة 29.

استعمال اللغة. حيث ان الناس تختلف استعمالاتهم اللغوية تبعًا للمواقف التي تحيط بهم، أو التى يجدون أنفسهم فيها.

من هنا نشأت فكرتان مهمتان في نشأة علم الاسلوب:

1 - التمييز بين اللغة والكلام.

2 -أسباب الاختلاف في استعمال اللغة.

فأما الفكرة الاولى فقد كان دي سوسير - كما أشرنا - أول من ميّز بينهما تمييزًا علميًا دقيقًا، ورفعهما الى مرتبة الاصطلاح. فاللغة هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. والكلام صورة اللغة المتحققة في الواقع باستعمال فردٍ لها في حالة معينة. وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (أي اللغة)في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف عنه في تفصيلاته من فرد الى فرد، ومن حالة الى حالة. فلكل فرد من المتكلمين طريقته الخاصة في نطق الحروف، وان كانت هذه الطريقة لا تخرج عن دائرة النطق الصحيح.

ولكل فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل الى استعمال بعض الكلمات دون بعض، وهناك كلمات لا يستعملها على الاطلاق، وان كان يفهم معانيها، وهناك كلمات لا يستعملها، ولا يفهم معانيها، لانها خارجة عن دائرة تعامله او دائرة وعيه.

ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعض، او يستعمل ادوات معينة دون بعض ايضًا.

ان هذه الفكرة مهمة في علم الاسلوب، وقيمتها له واضحة، فقد اعتنت بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال. وهذه السمات هي التي تكون ما سمّاه أهل الأدب (الاسلوب). ثم ان هذه الفكرة تفسّر اختلاف السمات باستعمال الافراد للغة، وبذلك يمكن ان تؤدي الى قيام (علم اسلوب) حديث، يناسب هذا العصر، الذي يعترف بقيمة الفرد (الانسان) في كل شيء، ولا سيما الانتاج الفني.

وهذه الفكرة تثير سؤالًا مهمًا، وهو: ألا يوجد ضابط للاختلافات الفردية

في استعمال اللغة؟ أو: هل يتخيّر القائل ما يتخيره من طرق التعبير طوعًا لميل ذاتي محض، لا يخضع لشيء الا للنظام العام المجرد (اللغة)؟

ان الاجابة توصلنا الى الفكرة الثانية، وهي ان الاختلافات اللغوية ترجع غالبًا الى اختلاف المواقف. وتفسير ذلك ان اللغة - وهي نظام اجتماعي - تأخذ أشكالًا متعددة. فلكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة.

هناك كلمات تشيع بين النساء، ولا تشيع بين الرجال، إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي الى نطق بعض الحروف من ناحية، والى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى. ثم كثرة أسماء الألوان ودقتها، وكثرة اشكال التعجب، والافراط في استعمالها.

وفئات العمر تختلف ايضًا في استعمال اللغة، فالشباب يستعملونها بطريقة، تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بطريقة، تختلف عن هؤلاء وهؤلاء.

وهناك استعمالات ترتبط بالمهن والتخصصات، فالأطباء يتحدثون فيما بينهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتحدث بها القضاة. وهكذا أهل سائر المهن، ولغة التقارير الاقتصادية تختلف عن لغة الشعر، وهما تختلفان عن لغة العلوم الطبيعية.

وهناك الاختلافات اللغوية بين البيئات الاجتماعية المختلفة. فاللغة المتداولة في البوادي او الريف، تختلف عن اللغة المتعارفة في المدن، وفضلًا عن الاختلافات بين اقليم واقليم، او بين مدينة واخرى، فقد توجد في داخل المدينة الواحدة اختلافات ذات شأن بين الاحياء المختلفة، والبيئات الاجتماعية المتباينة من حيث استعمال اللغة.

وهناك الاختلافات اللغوية الناشئة عن اختلاف المناسبات الاجتماعية، فالحديث بين صديقين يجري بلغة تختلف عن الحديث بين رئيس ومرؤوس، وكلاهما يختلف عن خطبة تُلقى في احتفال، بل ان الخطب تختلف فيما بينها باختلاف المناسبات.

هذه الاختلافات، وغيرها مما تصعب الاحاطة به، تشترك في تكوين (الموقف) الذي يحاول المتكلم أن يراعيه، فيما يختاره من طرق التعبير. فالفرد

(المتكلم) يريد بقوله ان يوصل الى شخص ما، أو الى جماعة من الناس، معنى، فعليه ان يجعل هذا المعنى مفهومًا لهم، وان يستميلهم الى قبوله، ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف. معنى ذلك انه يُدخل في اعتباره (دلالات) كثيرة، فوق الدلالة المباشرة او الاصيلة للعبارة. دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، دلالات يأنس اليها السامعون، ويفتقدونها، اذا سيق لهم الكلام خاليًا منها، مقتصرًا على أداء المعنى المجرد، او محملاً بدلالات اخرى مناقضة للموقف.

من هنا أفاد تشارلي بالي[1] الذي يُعدّ من المؤسسين لنظرية علم الاسلوب، فرأى ان اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تتناوب مع الفكرة، أي الدلالات المضافة مع الفكرة، وان علم الاسلوب يُعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة.

ولم يُدخل بالي الأدب في دراسته، ورأى أنَّ علم الاسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لتلك الدلالات المضافة (او التأثيرات الوجدانية)، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر، او للشخصية التي يقدمها الروائي، او الكاتب المسرحي، فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الاسلوبي، داخلة في اختصاص الناقد. الدارس الاسلوبي - اذن في رأي بالي - دارس لغوي محض، يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الاضافية، مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه من الادب كان، أو من العلم، أو من الإدارة أو من شؤون الحياة العادية[2].

ان رفض بالي إدخال الأدب في الدراسة الاسلوبية، سببه أن هناك هوّة واسعة، لا يمكن عبورها بين استعمال اللغة عند الفرد، في ظروف عامة، مشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة، واستعمالها عند شاعر، أو روائي، أو خطيب؛ وذلك لان كلام المتكلم العادي، يمكن ان يخضع لقاعدة تقيس

(1) تشارلس بالي (charles Bally) لساني سويسري ولد بجنيف وتوفي بها (1865-1947) تتلمذ على يد سوسير. أرسى قواعد الأسلوبية الاولى في العصر الحديث.

(2) Linguistics and Style P. 14.

عدولاته، بحسب التعبير الفردي لسائر المتكلمين الآخرين. أما الاديب فان لغته لا تخضع لتلك القاعدة، لانه يقوم باستعمال طوعي، وواع للغة أولًا، وهولا يستعمل اللغة بقصد التواصل، كما يفعل المتكلم، إنما يستعملها بقصد جمالي، من اجل ابداع الجمال بالكلمات، كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقي بالموسيقى ثانيًا.

أما مارسيل كرسّو، وهو أحد تلاميذ بالي، فقد اختلف مع استاذه في التفرقة الحاسمة التي أقامها الاستاذ بين التوصيل والعفوية في الكلام العادي، والجمالية والقصد في التعبير الأدبي، وأشار الى ان (التأثير الجمالي) كثيرًا ما يُراعى في الاستعمالات استمالة السامع الى ما يقوله المتكلم. وان (القصد) ينبغي ان يكون سببًا لتفضيل النص الأدبي في الدراسة الاسلوبية، ذلك لان اختيارات الأديب تكون واضحة مع القصد. أي أن الأديب يقصد الى الاختيار قصدًا، فيتضح قصده فيما اختاره من كلمات وتراكيب ووسائل تعبير اخرى.

والعمل الأدبي - وفق قول كرسّو - وسيلة اتصال، وكل الجماليات التي يضفيها الكاتب على العمل الأدبي، لا تعدو ان تكون وسيلة لضمان اهتمام القارىء بصورة عامة. فالعمل الأدبي اذن، هو ميدان علم الاسلوب[1].

وظهر بعد مذهب بالي مذهب آخر، سُمي بعلم الاسلوب الجديد، ونُسب الى العالم الألماني (ليو سبتزر)[2]، إن أغلب المدارس الحديثة في علم الاسلوب متأثرة بآرائه، ولا سيما تلك التي قررت ان هناك علاقة متبادلة بين الخواص الاسلوبية للنص والجو النفسي لمؤلفه، ويمكننا ان نلاحظ أن هذه الفكرة وليدة مقولة الفرنسي الكونت (بوفون): إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الانسان. أما الأسلوب فهو الانسان نفسه. فالاسلوب اذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل، ولا يتغير[3].

(1) الأسلوب: هاف 39.

(2) ليو سبتزر (Leo Spitzer) (1887-1960) نمساوي من علماء اللسانيات ونقاد الأدب.

(3) معجم المصطلحات العربية 141.

وتعددت مذاهب العلماء في الاسلوب، واختلفت آراؤهم فيه، ونشأت اتجاهات او تيارات واضحة، ينحو كل منها غير ما ينحو الآخر، ولسنا بصدد عرض تاريخي لها، وإنما نكتفي بما قدمناه لرسم صورة لنشأة علم الاسلوب، ويهمنا أن نخلص الى ثلاث نتائج:

الاولى: إن (علم الاسلوب) أو (الأسلوبية Stylistics) علم يُعنى بكل ما يتعلق بالاسلوب. ويكشف عن الخصائص المميزة (الاسلوبية) للتعبير المكتوب والمنطوق. وإن (الاسلوب) مصطلح ذو مدلول انساني، ذاتي، نسبي، وان (الاسلوبية) أو علم (الاسلوب) أصبحت جسرًا، يربط علوم اللسان (اللسانيات) بالإبداع الفني الأدبي.

الثانية: إن أهم مبدأ تعتمد عليه الاسلوبية، هو ثنائية اللغة والكلام التي تقوم بتحليل الظاهرة اللسانية الى اللغة، وهي نظام عام مجرد جماعي غير مقصود، وان الكلام: وهو استعمال فردي شخصي لذلك النظام.

الثالثة: إن أية نظرية في الاسلوب تقوم على أساس فرضية منهجيّة، قوامها أن المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة. مما يؤدي إلى تعدد الاشكال التعبيرية، على الرغم من وحدة الصورة الذهنية. وان المقارنة الاسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيري، أو استعمال لغوي.

الأسلوب واللغة

أسلفنا - في نشأة علم الأسلوب - أن الدراسة الاسلوبية وليدة الدراسة اللغوية الحديثة، التي انبثقت بوادرها على يد دي سوسير في ثنائيته المشهورة (اللغة/ الكلام)، ثم اتخذت لها مسارب مختلفة على أيدي الدارسين بعده، ونعود هنا لتجلية طبيعة العلاقة بين الاسلوبية وعلم اللغة، أو اللسانيات.

ونبدأ بالسؤال الآتي: هل يمكن تصنيف أنواع الاستعمال اللغوي، وهي

مختلفة، على أنها أساليب؟ أو هل تكون الأساليب في حقيقتها استعمالات لغوية مختلفة؟

إن كثيرًا من الدراسات الاسلوبية ترى ان الاسلوبية صفة يمكن اسباغها على أي نص من نصوص اللغة. واذا جعلنا السمات اللغوية في لغة ما مجموعة من الثوابت، ومجموعة من المتغيرات، فان سمات الثوابت هي القواعد العامة التي تشكل النظام الأساسي للغة. وذلك مثل: تركيب الجملة الاسمية والجملة الفعلية، والمضاف والمضاف اليه، والصفة والموصوف. أما السمات المتغيرات فتمثل ما يمكن للمتكلم أن يتعامل معه بقسط أوفر من الحرية، وذلك مثل: المفردات، حيث يستطيع المتكلم اختيار مفردة من مجموعة مفردات، ذات دلالة عامة مشتركة: (بيت، دار، مسكن، منزل، مأوى). ان المتغيرات هي نقطة اهتمام الدارس الاسلوبي، إذ هي الرصيد الأساسي الذي تتشكل منه مختلف أنواع الأساليب.

بهذا المفهوم توجد وجوه شبه قوية بين الاساليب والاستعمالات اللغوية، او (اللهجات الاجتماعية)، فاذا كان الاسلوب نموذجًا من الاستعمال اللغوي، يتكون من مجموعة سمات لغوية، يتكرر ورودها مرتبطة بسياق معين، ويتم تجميعها من بين قائمة طويلة من السمات اللغوية المتاحة في لغة ما، وكانت عملية التجميع هذه تتم بوسائل مختلفة؛ كأن يستبعد عنصر ما على وجه الاختيار، أو على وجه الالزام أحيانًا أخرى، نقول اذا صح ذلك فان الاسلوب يتفق مع اللهجات في هذه الخواص، فيمكن القول حينئذ: ان الأساليب إنما هي أنواع خاصة من اللهجات الاجتماعية، وينشأ عن ذلك ان مفهوم علم الاسلوب يمكن ان يكون أشمل من ان يقتصر على دراسة لغة الأدب، وان لكل لغة سلمًا بيانيًا من الاساليب المتنوعة، يحتل فيه كل أسلوب درجة من درجات هذا السلم.

وتجدر الاشارة هنا الى اننا، إزاء هذا النوع من الاساليب الجماعية، لا نهتم بالفروق الفردية بين الأساليب؛ وانما نهتم بما يميز الاسلوب الأدبي من الأسلوب العلمي، الأسلوب الرسمي من الأسلوب المستخدم في العبادات والشعائر الدينية، وبالطريقة نفسها نميّز بين أنواع اللهجات المهنية، وأنواع لهجات المثقفين،

وأنواع لهجات اللصوص وغيرها[1].

وهنا لا بد من تدقيق النظر في اللغة نفسها، فينشأ السؤال الآتي: كيف ننظر الى اللغة؟

هناك نظرتان الى اللغة، لا بد لنا من ان نختار إحداهما:

1 - هناك نظرة القدماء الى اللغة، وهؤلاء يفترضون فيها الثبات، مهما رأوا من التغيرات التي تطرأ عليها. وعلى هذا الأساس قام منهجهم العلمي كله، فالاستعمالات اللغوية التي يعتدّون بها تلك التي ترجع الى (عصور الاحتجاج) قبل ان يختلط العرب بالأعاجم، فتفسد ألسنتهم، ومما أثر عن هذه العصور تمّ جمع متن اللغة وتمّ تقعيد النحو على أيدي الصدر الاول من علماء اللغة، ثم كانت مهمة من جاء بعدهم ان يصنفوا ويبوّبوا ويعللوا ويشرحوا، ثم ان يعالجوا ما استحدث في اللغة في كتب خاصة، وتحت عناوين خاصة، بحيث لا يتمتع هذا المستحدث بحق المواطنة في المجتمع اللغوي، بل يبقى منبوذًا مهما كانت قيمة الوظيفة التي يؤديها، وهو على أنواع، فمنه المعرّب والدخيل والمصحّف والمحرّف والملحون.

وكان لهذه الفلسفة اللغوية أثرها في فلسفة النقد، فكانت عصورالاحتجاج في اللغة هي نفسها عصور احتجاج في الادب، كما نجد عند الآمدي مثلاً (370هـ)، وتطورت من هذه النظرة فكرة عمود الشعر، كما تطورت منها فكرة الاسلوب التي لخصها ابن خلدون (821هـ) بقوله (ولنذكر هنا سلوك اسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدوا بها في اطلاقهم، فأعلم انها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، او القالب الذي يفرغ فيه). ويحرص ابن خلدون على ان المراد بالمنوال والقالب - هنا - شيء غير النحو وغير البلاغة والبيان، (وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من اعيان التراكيب واشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب او المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان، فيرصّها فيه رصًا، كما يفعل البنّاء في القالب، والنسّاج في

(1) الأسلوب: مصلوح 39.

المنوال)[1]. وهنا نلحظ الاساس الفلسفي اللغوي الذي أقام جهده عليه.

ان فكرة الاسلوب عند ابن خلدون تقوم على ملحظ دقيق في عملية الخلق اللغوي، لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها (شومسكي)[2] الآن، وهي ان ثمة (أبنية عميقة) في ذهن كل مستعمل للغة، يستطيع بمراعاتها، ان يخلق عددًا لا يحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها، ولكن الذي يعنينا هنا هو ان ابن خلدون تصور (البنية العميقة أو الهيئة الذهنية) التي يصدر عنها الشعر او النثر تصورًا، لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم الا في شيء واحد؛ وهو ان البنية الذهنية في الاسلوب بنية معنوية، أو كما قال حازم القرطاجني (ت 684هـ) (الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية)[3]. والأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر، توضح نوع هذه القواعد: (فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول... ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال.. أو باستبكاء الصحب على الطلل.. الخ). هذه المعاني التي سنها الشعراء الجاهليون لمن بعدهم، وابن خلدون يأتي بالشواهد من كلام الشعراء المتقدمين على طريقة علماء اللغة، ويوافق كثيرًا من النقاد نقص قبله على ان المتنبي والمعري لم يكونا شاعرين، لأنهما خرجا على هذه الأساليب.

2 - وهناك نظرة علم اللغة الحديث الى اللغة، ونود ان نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث، فنحن لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الاوربيين بإطلاق. فقد ظل الاوربيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر، سائرين على نهج في دراسة لغاتهم، لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغوييننا القدماء، وان اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها، لانهم كانوا يضعون القواعد للغات حديثة الميلاد من امها اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في انشاء أدبهم. ولكنهم بعد ان حددوا قواعدها ومتنها، أمسكوا بمعيار

(1) المقدمة: 4: 1291.

(2) نعوم شومسكي Noam Chomsky0 (1928) عالم لغة أميركي له مذهب جديد في اللسانيات.

(3) منهاج البلغاء 363.

الصحة والخطأ وأهملوا ما عداه. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرة التأريخية المقارنة، وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الأندوأوربية الأصيلة التي يفترضون ان اللغات الاوربية كلها (وكذلك بعض لغات وسط اسيا) قديمها وحديثها، نشأت منها. وحين ظنوا انهم اهتدوا الى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندوأوربية، كالمجموعة السامية مثلاً. وعندما ظهر أوجست كونت[1]، بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية الى الانسان، وتؤمن بالعلم التجريبي كمرحلة أخيرة في تطور البشرية، غلبت دراسة المجتمعات الانسانية – من حيث هي نظم متكاملة – على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الانسان، بصورة منفردة، في تطورها التاريخي. وبفضل تأثير علم الاجتماع تم الانقلاب الثاني في علم اللغة على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسير الذي دعا الى دراسة اللغة، كبناء متكامل في فترة زمنية محددة، قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف، فتؤدي الى التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

لم يكن سوسير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه، فقد كان له سابقون ومعاصرون مهّدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها، ومن ثم عوملت اللغة على انها نظام اجتماعي حيّ متكامل، يُستخلص من أفواه الناس، لا من الكتب فحسب. وكان لعلماء الانثروبولوجيا الذين قاموا بدراسات ميدانية لكثير من المجتمعات البدائية، ودوّنوا لغاتها كما سجلوا معتقداتها وأساطيرها وعاداتها في شتى جوانب الحياة – أثرٌكبير في تدعيم الاتجاه الجديد. وتجدر الاشارة الى ان هذا الاتجاه الاخير لم ينسخ البحث التاريخي (الرأسي) في اللغة، ولم يلغِ الحاجة اليه، وان كان قد جعله تاليًا في الاهمية للبحث «الأفقي» الذي يدرس اللغة على انها نظام واحد، نفترض ثباته حتى نستطيع ان نلاحظ العلاقات بين اجزائه. وهذا هو الفرق الجوهري بين علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم، فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات اللغة على انه ضرورة منهجية، في حين ان علم اللغة القديم يؤمن بثباتها على انه حقيقة. ومن ثم لم يستطع البحث الأفقي في اللغة أن يزيح البحث التأريخي من الميدان. والواقع

(1) أوجست كونت (1798–1857) رياضي وفيلسوف فرنسي مؤسس الفلسفة الوضعية.

ان البحثين متكاملان من حيث انهما يعترفان بأن اللغة، بمختلف جوانبها، تخضع لشتى أنواع التغيرات، وأن متن اللغة وقواعدها يُستخلصان من استعمال أصحاب اللغة، في شتى العصور والبيئات.

وبما ان البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة النحو، الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظامًا اجتماعيًا شاملاً خارجًا عن خصوصيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة الى علم جديد يشغل هذا الفراغ. وهكذا نشأ علم الاسلوب في دوائر اللغويين قبل ان يُعنى به نقاد الأدب.

ويحسن بنا ان نوضح، بمثال واحد، الفروق التي أشرنا اليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة القديم:

اذا اردت ان تكشف عن معنى كلمة في معجم مؤلف، طبقًا لمبادىء العلوم اللغوية القديمة، فستجد ان هذه المعاني مسرودة سردًا، دون تمييز بينها، ولو ان بعض مؤلفي المعاجم العربية في عصرنا هذا، يراعون ترتيب مشتقات المادة اللغوية بنظام يسهل الكشف عن معنى الكلمة التي نريدها؛ كأن يبدأوا بالفعل المجرد، ثم الأفعال المزيدة، ثم الأسماء، يكتبون كل صيغة من هذه الصيغ بطريقة ماهرة. مثلاً: كَتَبَ، كاتَبَ، استكتب، كِتاب، وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كل كلمة من هذه الكلمات دون ان يراعوا ترتيبًا خاصًا. مثلاً: كَتَبَ بمعنى قيّد، وكَتَبَ بمعنى قضى وأمر، وكَتَبَ بمعنى دوّن. لايهم أي هذه المعاني يأتي أولاً، وأيها يأتي ثانيًا، وأيها يأتي ثالثًا. فهم ما زالوا سائرين على المبادئ القديمة في علم اللغة، وكل ما احدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

أما لو كان بيدك معجم مؤلف على أسس علم اللغة الحديث، لوجدت ان هذا المعجم يبدأ تفسير الكلمة بالاشارة الى أصلها في اللغة الساميّة القديمة (ولو مسترشدًا باللغات السامية الأخرى غير العربية)، ثم يرتب معاني الكلمة بحسب تواريخ استعمالها في هذه المعاني، بقدر ما يمكن للباحث اللغوي ان يستنتج، اعتمادًا على الطرق المتبعة في تأليف المعاجم. ثم انه يشير الى الاستعمالات الخاصة للكلمة، ان كانت قد خصصت ببعض المعاني في بعض البيئات. أيّ أنّ علم اللغة الحديث لا يهتم فقط بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها، بل يهتم ايضًا

بصورها المختلفة واستعمالاتها المختلفة في العصر الواحد، وما يقال عن المفردات التي تسجلها المعاجم، يمكن ان يقال مثله عن الدلالات والتراكيب النحوية.

الأسلوب والأدب

عندما تثار قضية الأسلوب تبرز دائمًا في المقدمة مسألة التمييز بين نوعين من الأساليب: هما الاسلوب العلمي Scientific style والاسلوب الأدبي Literary style ولسنا بحاجة الى استقصاء ما ورد في هذه المسألة من أقوال في كتب النقد العربية، فان بعضها يدل على سائرها، ومن ذلك قول الاستاذ أحمد الشايب في كتابه الأسلوب)، بعد ان أورد نصين في موضوع واحد هو وصف الأهرام، وعزا أولهما الى الأسلوب العلمي، وثانيهما الى الأسلوب الأدبي.

يقول الاستاذ الشايب:

بالموازنة بين النصين نستطيع ان نفرق بين الأسلوبين: العلمي والأدبي فيما يلي:

1 - الأصل الأول الذي قام عليه الخلاف بين الأسلوبين، هو دخول الانفعال او (العاطفة) في الأسلوب الأدبي بجانب أهم الحقائق والأفكار. وأما العلمي فان المعارف العقلية هي الأساس الأول في بنائه. وقلّما نجد للانفعال أثرًا واضحًا، لذلك كانت عنايته باستقصاء الأفكار بقدر عناية زميله بقوة الانفعال، ولسنا نعدو الصواب اذا قلنا: إن الاسلوب العلمي لغة العقل، والأدبي لغة العاطفة.

2- ويتبع ذلك ان يكون الغرض من الاسلوب العلمي أداء الحقائق، قصد التعليم وخدمة المعرفة وإنارة العقول. ولكن الغاية في الاسلوب الأدبي هي اثارة الانفعال في نفوس القراء والسامعين، وذلك بعرض الحقائق رائعة جميلة، كما أدركها او تصورها الكاتب الأديب، وبذا يجمع الاسلوب الأدبي بين الإفادة والتأثير.

3 - تمتاز العبارة الاولى بالدقة والتحديد والاستقصاء، ولكن الثانية تعنى بالتفخيم والتعميم، والوقوف عند مواطن الجمال والتأثير.

4 - هذه المصطلحات العلمية، والأرقام الحسابية، والصفات الهندسية التي هي في الأسلوب العلمي مظهر العقل المدقق، يقابلها هذه الصور الخيالية، والصنعة البديعة، والكلمات الموسيقية التي هي في الاسلوب الأدبي مظهر الانفعال العميق.

5 - والعبارة الاولى تمتاز بالسهولة والوضوح، إذ كانت صادرة عن عقل رزين، فاهم، كما تمتاز الثانية بالجزالة والقوة ما دامت تعبّر عن عاطفة قوية حيّة، فكانت كل منها موسيقًا صادقة لمعناها.

6 - ومن ناحية التكرار، لا نرى في الاسلوب العلمي تكرار الفكرة وترديدها، ولكن الأسلوب الأدبي يأخذ المعنى الواحد، ويعرضه علينا في عدة صور بيانية مختلفة[1].

ويتّضح من هذه القواعد:

أولًا: انه يعتمد على تقرير العقل الرزين مصدرًا، وعلى الافادة وخدمة المعرفة غاية للأسلوب العلمي. كما يعتمد على تقرير الانفعال (أو العاطفة) مصدرًا، وعلى الاثارة الى جانب الإفادة غاية للأسلوب الأدبي.

ثانيًا: انه يضفي على العبارة في الاسلوب العلمي، صفة الدقة والتحديد والاستقصاء والسهولة والوضوح، على حين يصف العبارة في الأسلوب الأدبي بأنها تعرض الحقائق رائعة جميلة، وانها تمتاز بالجزالة والقوة، والكلمات الموسيقية.

اما نحن فنرى ان هذا ربما كان صادقًا تمام الصدق من زاوية حساسية القارىء المثقف المتمرس تجاه النصوص، ولكن جميع التصورات والمصطلحات المستخدمة هنا، عصيّة جدًا على التقنين العلمي، فكل أولئك مفاهيم نسبية مرنة الى حد كبير. وأنّى لنا ان نميز على وجه الدقة مقدار السهولة أو الوضوح او الجزالة أو القوة، وغير ذلك من المسائل، ما لم نستند في التحديد الى معايير موضوعية، تتخذ اساسًا للحكم؟

واذا استطاعت حساسية القارىء المتمرس المثقف أحيانًا، ان تكون معيارًا

(1) الأسلوب: الشايب 59.

للتمييز بين نصين: علمي وأدبي، فان ذلك كثيرًا ما يكون؛ لأن بُعْدَ الفجوة بين خصائص النصين، تكون من الوضوح بحيث لا تجهله الحاسة الخبيرة، أو - بعبارة اخرى - لأن كلا النصين يحتل أقصى نقطة تتركز فيها الخصائص المميزة على نحو واضح. أمّا حين تمتزج الخصائص، في درجات متفاوتة بين أقصى نقطتين، فان هذه الحساسية كثيرًا ما تخذل صاحبها حين يفزع اليها، كذلك يكون الأمر حين تحاول تحديد درجة حرارة المريض بوضع راحة اليد على جبهته، دون ان تستخدم الآلة المتخصصة لذلك، وهي الترمومتر الطبي.

وحين لاحظ الباحث وجود درجات متفاوتة من الأسلوب، تتدرج ما بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي المحض، ظهرت فكرة تعترف بوجود قسيم ثالث، شاعت تسميته بالأسلوب العلمي المتأدب، وكان المعتمد في هذا التصنيف أيضًا على الذوق.

وهكذا ما تزال قضية التمييز الموضوعي بين الأسلوب العلمي الخالص والأدبي الخالص، واستنباط المعايير لتمييز الدرجات المتفاوتة بينهما - ما تزال تعد، في رأينا، من المسائل التي تشكل تحديًا امام الدارسين لأساليب العربية.

أما مسألة التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر، فربما كانت أيسر على القارىء والباحث كليهما بادئ النظر. وهذا حق، اذا قبلنا معيار الشكل، وهو الوزن والقافية أساسًا للتمييز على حدّ تعريف قدامه بن جعفر المشهو ر للشعر بأنه «كلام موزون مقفىً دل على معنى». ومن المعلوم ان هذا التعريف لم يكن موضع تسليم من لدن أرسطو حتى الآن، عند مَن يرون ان للشعر، بالاضافة الى الوزن والقافية، لغة خاصة يمتاز بها مما ليس بشعر، وان بعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية، ما يجعله يقترب من الشعر درجات، وان فاته شكل الشعر، كما ان بعض الموزون المقفّى من الكلام، يفتقد من خصائص لغة الشعر ما يبعد به عن الشعر الحق درجات. وهذا الرأي - كما ذكرنا - قديم، ينزع بأصوله الى كتاب الشعر لأرسطو وشروح هذا الكتاب عند فلاسفة المسلمين، كما ظهر واضحًا في كثير من آثار التراث، كمقدمة ابن خلدون، وكتاب (المنهاج) لحازم القرطاجني. وقد دفعت هذه الحقيقة، نعني وجود خصائص شعرية بدرجات متفاوتة في بعض

النثر، وافتقادها في بعض ما هو موزون مقفى - بعض المنشئين العرب الى ان يستحدثوا تحت تأثير الآداب الأوربية ما سمي بقصيدة النثر او الشعر النثور.

وينشأ عن هذه المناقشة اننا اذا نحينا الاطار الشكلي من الوزن والقافية جانبًا، وجدنا أنفسنا امام مشكلة حقيقية، حين نريد ان نميز لغة الشعر من لغة النثر. وهذه مسألة اخرى تضاف الى مسألة التمييز بين لغة العلم ولغة الأدب. ولا شك ان افضل حل لهاتين المسألتين لا يتأتى الا بمحاول تحليل لغة النصوص كما أسلفنا.

ومسألة ثالثة يمكن ان يُلتمس حلها في تحليل لغة النصوص: تلكم هي تنوع الأساليب بتنوع الأجناس الأدبية. ولعل من أهم الأفكار المستنيرة - هنا - الدعوة الى اعتبار دراسة الاسلوب بديلاً للبلاغة القديمة، والى ان تشتمل هذه الدراسة، فيما تشتمل، على دراسة ما تتميز به فنون الادب المختلفة كالمقالة والمقامة والخطبة والجدل والمناظرة وغيرها. وعلى الرغم من ان المنظور الذي نعبّر عنه في هذا الكتاب يختلف اختلافًا كبيرًا عما تضمنه كتاب (الأسلوب) فان وضع المسألة في ذاتها يبقى صحيحًا تمامًا.

والسؤالان الواردان هنا اذن هما: هل يتميز كل جنس من أجناس الأدب بسمات أسلوبية مميزة؟ وهل تتنوع السمات الأسلوبية داخل العمل الأدبي الواحد تبعًا لاختلاف المؤثرات التي تكيّف البنية اللغوية والفنية للنصوص؟ هذا ما سنتعرض له في موضع آخر.

اللسانيات والأسلوبيات

يُعد علم الأسلوب (الأسلوبية) وليدًا للعلوم اللغوية الحديثة تلك التي تسمى اليوم اللسانيات أو الألسنية، وقد مرّ بنا ان البذور الأولى للسانيات زُرعت بيد دي سوسير، وانها أثمرت فيما بعد علم الأسلوب، وما زالت الدراسات الأسلوبية تمتزج بالدراسات اللسانية لتشكيل أسلوبيات مختلفة، نقف - هنا - للاشارة الى اللسانيات وفروعها، ثم نشير الى دراسة الاسلوبيات المختلفة، فتتكون لدينا فكرة واضحة عن ميادين الدراسات الاسلوبية، مما يمكن استثماره في بناء الاسلوبية العربية.

اللسانيات أو (علم اللسان) في الدراسة العلمية للغات البشرية كافة من خلال الألسن (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام. وتعني الدراسة العلمية - هنا - البحث الذي يستخدم المنهج العلمي العتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج، أو مناهج قابلة للتطوير والضبط، ثم استعمال التحليل الرياضي الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث وفي نتائجه.

ان ارتباط اللسانيات بظواهر لغوية وغير لغوية، جعلها تتشعب الى فروع عديدة، يُعنى كل فرع منها بظاهرة معينة ومنها:

1 - **اللسانيات النظرية**: وهي تعنى بدراسة الأصوات اللغوية من حيث طبيعتها، ومن حيث وقعها في السمع وفي الدماغ، كذلك تعنى بدراسة التراكيب اللغوية من حيث بناء الجملة، وبناء الكلمة ورتبتها داخل الجملة، ومن حيث القواعد التي تصوغ الكلام وتضبطه، ومن مجالات اللسانيات النظرية الدلالية التي تفرزها هذه الأصوات والتراكيب، سواء أكانت دلالة خاصة أم عامة، معروفة ومخزونة في الدماغ أم غير ذلك. ان اللسانيات النظرية وفروعها (الصوتية، والنحوية، والدلالية) سيكون لها أثر كبير في تطوير ما يُعرف بـ(الأسلوبية الأدبية) ولا سيما من حيث استفادتها من المجالات الصوتية والتركيبية والدلالية.

2 - **اللسانيات التطبيقية**: وهي تبحث في الوظائف التربوية للغة من أجل تعليمها وتعلمها، وتبحث أيضًا، في الوسائل والتقنيات المنهجية التربوية التي من خلالها يتم تعليم اللغة وتعلمها.

ان هذا الاتجاه اللساني سيكون له أثر مهم في اختيار الأساليب السهلة الواضحة في النصوص الأدبية، التي تتناسب مع الذين يتعلمون هذه اللغة.

3 - **اللسانيات الانثروبولوجية**: وهي تبحث في الصلة التي تربط اللغة بأجناس البشر، وكيفية تقسيم الاجناس على اللغات طبقًا للواقع الطبيعي الذي يحيط بها.

4 - **اللسانيات البيولوجية**: وهي تبحث في العلاقات القائمة بين اللغة والدماغ، وذلك لمعرفة البنية اللغوية الإدراكية عند الانسان، وكيفية تطورها،

وتهتم بوصف الأمراض الكلامية عند الصغار والكبار، كالتأتأة والفأفأة واللثغة والحبسة وغيرها.

ان هذا الفرع اللساني سيكون له ارتباط وثيق بأسلوب الكاتب وأسلوب الخطيب خاصة، وذلك من حيث بلاغته وفصاحته، وأثر ذلك على المتلقي، كما هو الحال عند الكتاب والأدباء والخطباء الذين قد يصابون بمرض كلامي، والذين يمكن ان يحدث عندهم ما يسميه الجاحظ العي والحصر واللثغة. وقد تحدث الجاحظ عن لثغة واصل بن عطاء، واتخذه نموذجًا للذين لا ينطقون بصوت (الراء) نطقًا سليمًا.

5 - **اللسانيات الرياضية**: وهي تبحث في اللغة من أجل تطويعها في أطر رياضية، وذلك لتخزينها في الحاسوب، بعد ضبط قواعدها الصوتية والنحوية والدلالية، وجعلها مجردة لتكثيفها ووضعها في برامج خاصة، تفيد في الدقة والعلمية والسرعة القصوى في البحث اللغوي، وفي الترجمة الآلية.

ان هناك حقلاً أسلوبيًا استثمر هذا الاتجاه اللساني الرياضي، وبنى عليه قياس الأساليب للحصول على نتائج مفيدة، كمعرفة شيوع كلمات معينة في اسلوب كاتب معين، او معرفة مدى استخدام لنسب لغوية معينة، مقارنة بنسب لغوية أخرى كنسبة الاسم الى الصفة، أو نسبة الصفة الى الفعل، أو نسبة التركيب (العبارة) الى الجملة، او نسبة تداخل الجمل فيما بينها، ويعرف هذا الحقل بالأسلوبية الإحصائية.

ان اللسانيات تتطور من خلال النظريات الكثيرة المتنوعة، لذلك توجب على الباحث الأسلوبي ان يستفيد من المبادئ الاساسية المشتركة بين جميع الاتجاهات اللسانية، ولا سيما في دراسة الادب التي تتجلى فيها علاقة وطيدة بين الاديب واللساني، وهي تتركز في ان منطلق الاثنين واحد، وهو اللغة.

أما الأسباب التي توضح طبيعة تلك العلاقة فهي:

1 - إن كل كاتب أو شاعر هو في الأصل، عضو من أعضاء الجماعة التي يتكلم لغتها، ويكتب بها، ومن الطبيعي ان يلبي، في أثناء كتابته، متطلبات لغة الجماعة، فلا يخرج عن أصولها وأسسها العامة.

2 - يمكننا ارجاع بعض العناصر التي تشكل (أدبية النص) الى أصول لسانية صوتية، فالأوزان الشعرية والقافية والجناس وتركيب العبارات المتوازية او المسجوعة وغيرها، مما يستعمل في أنواع أدبية عديدة، تدين في تأثيرها الفني للجانب اللساني.

3 - يقوم البحث اللساني على كشف التأثير الذي تفرزه بعض الكلمات التي يشبه لفظها معناها، كالخرير والحفيف والمواء والقعقعة، كما يتناول البحث اللساني الأثر الناجم عن الأصوات عندما يرتبط بعضها ببعض، فيؤدي ذلك الى انسجامها أو تنافرها أو تواترها أو تغيرها، إن قارئ الأدب لا بد له من أن يقرر هذه الصفات في النص الأدبي؛ ولذا وجب على الأديب معرفة طبيعة هذه التأثيرات الصوتية والاستعانة باللسانيات على ذلك.

4 - حاجة بعض الأنواع الأدبية لان تعبر عن الكلام المنطوق بوساطة شخصية أدبية، كما هو الأمر في الأدب الدرامي المسرحي، إن المشاهد يودّ لو تنفذ هذه الشخصية الأدبية متطلبات الحوار من الناحية الصوتية، حيث ان النظام الهجائي (الكتابي) يقصر عن تمثيل كل ما يقال، من هنا يلجأ الكاتب المسرحي الى كفاءة الممثل ومهارته، لتأدية النص المكتوب أداء معبرًا، يحتوي على نبر صحيح، وإشارة دالة، ونغمة صوتية مؤثرة، ونطق سليم، ووقفات كلامية ملائمة، وربط هذه الأمور بالحركات الجسمية المناسبة لها. وهذا يعني أن الكاتب المسرحي لا بد ان يستفيد من الدراسات اللسانية ليستثمرها في عمله المسرحي[1].

(1) الاتجاهات اللسانية المعاصرة ص137 ما بعدها.

الفصل الثالث:

المصطلحات الأسلوبية

- الاختيار والتأليف.
- العدول.
- مستويات الكلام.
- ميادين الدراسة الأسلوبية.

المصطلحات الأسلوبية

- كيف يتشكل الأسلوب؟
- وأين يتجسد الأسلوب؟
- وكيف يظهر الأسلوب؟
- وما ميادين الدراسة الأسلوبية؟

أسئلة تؤلف إجاباتها متن هذا الفصل، والحق اننا الآن بحاجة الى تفحص الأسلوب بأيدينا، بعد ان مرت بنا المباحث السالفة، وهي تحمل آراء، ونظريات، ظهرت غالبيتها من خلال دراسات أجريت على آداب أخرى، ومهما تكن طبيعة تلك الآداب، فلا بد من مراعاة خصوصية اللغة العربية والأدب العربي والإبداع العربي، لكي تتأسس الأسلوبية العربية على ركائز أصيلة، تعطي ثمرات صادقة. لذا سنعرض اجابات الأسئلة المذكورة من خلال عرض المصطلحات الأدبية الآتية:

1 - الاختيار والتأليف:

هما عنصران مكونان للأسلوب، لا يقوم إلا بهما، ولكي تتضح أهميتهما في تشكيل الأسلوب نقارن بين عملية البناء الهندسي في فن العمارة، وعملية البناء اللغوي للأسلوب. والعمليتان تمران بمرحلتين:

المرحلة الأولى: اختيار المادة الخام التي يصاغ منها البناء، وهي تتناسب مع الموقف، فكما يجد الباني المعماري نفسه أمام مجموعة من المواد الانشائية، ليختار إحداها تبعًا لطبيعة الموقع، والمكان، والهدف، فان المتكلم أو الأديب يجد أمامه، كذلك، قائمة من العناصر اللغوية المختلفة (الكلمات) ليختار منها ما يوافق السياق، فهو حين يعبّر عن انسان ما، يستطيع ان يتخير أحد هذه العناصر:

محمد/ رجل/ الصديق/ الذي أعرفه/ هذا الانسان/ هو.

وهذه العناصر تتفاوت بين العلم والنكرة والمعرف بالألف واللام واسم الموصول واسم الاشارة، والضمير. وان اي اختيار لعنصر منها، ينبغي ان يتم بناء على ملاءمته لموقف معين، ذلك لان لكل عنصر امكانية معينة في اداء المعنى المراد التعبير عنه.

المرحلة الثانية: التنسيق بين المواد التي اختيرت للبناء، فكثيرًا ما تتشابه المواد الخام في بيوت المدينة كلها، ولكن يختلف تنسيقها من حيث الشكل واللون اختلافًا كبيرًا، يجعل إحداها آية في فن العمارة، ويظل الآخر مأوى سكن بسيط خالٍ من الفن، وكذلك الأمر في تركيب الجملة، فيمكن ان يختلف المستوى الجمالي للصيغ او التراكيب اختلافًا كبيرًا تبعًا لنوع التركيب، وتناسب اجزائه[1].

وعلى مستوى الدراسة الأسلوبية يمكن رصد محورين يتشكل الأسلوب من خلال تقاطعهما:

1 - **محور الاختيار**: ويمكن تصوره على انه مجموعة كلمات، مرتبة عموديًا، يستطيع المتكلم ان يأتي بواحدة منها، في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام، وهي في الأصل، الرصيد المعجمي للمتكلم الذي يقدر، بموجبه، على استبدال بعض الكلمات ببعض. فاذا قال الانسان:

- تناولت أكلة شهية.

فانه في مرحلة اولى اختار فعل (تناولت) من بين مجموعة من الأفعال التي تقع في حقل دلالي واحد. كان يمكنه ان يختار أحد الأفعال الآتية:

أخذت/ أكلت/ أفطرت/ طعمت/ أصبت).

وفي مرحلة ثانية اختار كلمة (أكلة) من بين مجموعة ألفاظ أيضًا، أمثال:

(طعامًا/ فطورًا/ غذاء/ قهوة/ خبزًا).

وفي مرحلة ثالثة اختار كلمة (شهية) من:

(لذيذة/ مرّة/ حلوة/ حارة/ رديئة).

فكل مجموعة من تلك الألفاظ، تقوم بينها علاقات استبدالية، إذ تتنزل على محور واحد من محاور الاختيار، واذا اختيرت كلمة انعزلت بقية الكلمات، ولذلك قيل في هذه العلاقات: إنها روابط غيابية. أي يتحدد الحاضر منها بالغائب، ويتحدد الغائب انطلاقًا من الحاضر.

2 - **محور التأليف (التوزيع)**: ويمكن تصوره على انه ضم الكلمات، بعضها الى

(1) دراسة الأسلوب 63.

بعض، او نظمها، (كما تنظم الخرزة بالخرزة لتكوين قلادة)، بشكل أفقي، وهو عملية ثانية بعد عملية الاختيار، تتمثل في وصف الكلمات، وترتيبها، حسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف، فمثلاً يتوجب على المتكلم أن يأتي بالمضاف اليه بعد المضاف، وصلة الموصول بعد الاسم الموصول، ولكن يُسمح له بأن يقدم المفعول به على الفعل والفاعل، وأن يبني الفعل للمجهول. والعلاقات بين عناصر هذا المحور ركنية، لأنها تخضع لقانون التجاور، ولأن دلالتها رهينة بما يجاورها. وتتميز العلاقات الركنية بكونها حضورية، أي يتحدد بعضها ببعض بما هو موجود، وبما وقع اختياره فعلاً.

ويرى علماء اللسان ان النظام الاستبدالي او النظام الركني لا يمكن ان يكون عفويًا، ولا اعتباطيًا في الظاهرة اللغوية، وانما تتميزكل لغة بنواميس، تحدد التصنيفات الممكنة فيها، والتصنيفات غير الممكنة ومن خلال تصرف المتكلم في كل منها، يتكون أسلوبه الذي هو استعماله الخاص به لتلك الظاهرة.

ومن الطريف ان نذكر ان هناك قانونًا يحدد مفهوم الاختيار والتأليف يسمى (قانون الضغط)، وهو يقضي بأن ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسيًا مع تقدمه في سلسلة الكلام، معنى ذلك ان الرصيد المعجمي يتزاحم بأفعاله، وأسمائه، وحروفه، عندما يهم المتكلم بالكلام، فاذا انطلقت الجملة على لسانه، وبدأها بفعل - مثلاً - كالذي قال (تناولت)، انسحبت كل الأفعال الاخرى من الضغط، وبقيت الأسماء والصفات والحروف. وعندما أردف قائلاً: (تناولت أكلة...) انسحبت الأسماء التي في الجدول نفسه، وهكذا، كلما تقدمت سلسلة الكلام خفّ الضغط.

وقد استُغِل هذا المتصور المزدوج (الاختيار والتأليف) في الدراسة الأسلوبية، فنشأ تعريف للأسلوب بأنه إسقاط محور الاختيار على محور التأليف، وذلك لأن مقومات الاختيار في الأدب خاصة، تذعن لمقتضيات العلاقات الركنية، فيمكن ان يقال في (اذا جاء نصر الله...): إن الأداة (اذا)اختيرت على حساب (إن، عندما، لما، حينما...). وكذلك الفعل (جاء) قد اختير ضمن (قدم، حل، أطل، هب، أتى...) إلا أن في (جاء) انسجامًا مع (اذا)، ليس لغيره من

الأفعال، لانه يحتوي على الهمزة الختامية التي هي في (اذا) ابتداء، وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأول، وهي الموجودة في المقطع الثاني من (جاء)[1].

في التراث العربي نجد الجاحظ (ت255هـ)قد استخدم الاختيار والتأليف، ونحن نعرض لذلك منبهين على انه لم يكن بصدد دراسة متخصصة في الأسلوب، اذ لم تشغله هذه المهمة آنذاك، ولم يسمه باسمه، بل كان مفهومه يأتي تحت مسميات أخرى، كالبلاغة والفصاحة، لذا جاءت آراؤه شذرات مبثوثة هنا وهناك، ثم اننا يجب ان نحذر من اسقاط المفاهيم الحديثة على الوقائع القديمة، لأن ذلك يجرنا الى التعسف في البحث العلمي الذي يفترض دراسة الظواهر في تاريخيتها، ومع هذا فلا بأس من الايماء الى ان التراث العربي كان يمكن ان ينتج أسلوبيته، ولكنه لم ينتجها.

انطلق الجاحظ من مبدأ يقضي بأن الخلق الفني انما هو (عمل) او (صناعة). ومعنى هذا ان العمل الأدبي يخضع لبعدين: الوعي بالعمل، وعمق التجربة، فكلما ازداد صاحبه وعيًا به كان أحكم. وكلما طالت مدة مخاضه كان أعمق، وهذا هو الذي جعل خير الشعر الحولي المحكّك[2].

وتتجلى وجوه مبدأ الاختيار عنده، في بنية الالفاظ، فيحتّم على صاحب الرسالة الأدبية التماس الألفاظ وتخيّرها، لتكون سهلة المخرج، سليمة من التكلف قال: ومتى شاكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقًا. . . ومتى كان اللفظ أيضًا، كريمًا في نفسه، متخيرًا من جنسه، وكان سليمًا من الفضول، بريئًا من التعقيد حُبّب الى النفوس، واتصل بالأذهان[3]. وهذا ما يفضي الى مقياس الائتلاف الصوتي في بنية اللفظ المختار.

ومن مقتضيات مبدأ الاختيار، كذلك، حصول التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ (أي البنية الصوتية)، وبنيته الداخلية (أي الدلالية)، بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقترانًا آنيًا. قال الجاحظ: لايكون الكلام يستحق اسم البلاغة

(1) الأسلوبية: المسدّي 138.
(2) البيان والتبيين 1: 204.
(3) نفسه 2: 7-8.

حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه الى سمعك أسبق من معناه الى قلبك[1]، وقد وضع ثلاثة شروط لتجسيد هذا المبدأ:

1 - ألا يكون اللفظ شاذًا أو غريبًا.

2 - ألا يكون فيه قصور عن أداء المعنى المراد.

3 - ألا يكون متجاوزًا لحدود المعنى المقصود[2].

تلك أهم مقومات اختيار اللفظ عند الجاحظ. وهناك الركن الآخر، وهو التأليف او النظم، وقد ألح الجاحظ على ضرورة انسجامه مع الركن الأول (اختيار الالفاظ)، وان استعراض نماذج من مصطلحاته يبيّن ذلك الالحاح، فانطلاقًا من مبادىء عامة تتلخص في (التصرف في الالفاظ) بغية (سلاسة النظام) من خلال (سهولة المعاطف)[3]، كوّن الجاحظ معاييره العملية المختلفة مثل: تقسيم أقدار الكلام، واتفاق أجزائه، وقرانها، وتلاحمها، ونظم الكلام، وتنضيده، وتأليفه، وتنسيقه، وسبكه، ونحته[4].

وكل هذه المعايير الفرعية انما تهدف الى الصياغة اللسانية، فيخرج الكلام (متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ إفراغًا واحدًا، وسُبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان).

اذا كان الأسلوب مؤلفًا من حصيلة تفاعل عنصري الاختيار والتأليف، فكيف يتجسد الأسلوب؟ ان المبحث القادم يتكفل بالاجابة.

2 - العدول:

سبق ان أوضحنا العلاقة بين اللغة والكلام بأن اللغة نظام عام مجرد مفروض على المتكلم، وأن الكلام هو الاستعمال الخاص للغة من قبل المتكلم. فما يقوم به المتكلم هنا من تصرف في اللغة، يفضي بكلامه الى ان يكون متميزًا، خاصًا به.

(1) البيان والتبيين 1: 115.
(2) نفسه 1: 136. 144. 92. 106.
(3) نفسه 1: 103و2: 8و1: 67.
(4) نفسه 1: 139. 67. 205.

وفي العمل الأدبي، كلما تصرف الأديب في هيكل الدلالة، وأشكال التركيب، انتقل كلامه من السمة الاخبارية (التواصلية في حالة الكلام العادي) الى السمة الانشائية (الأدبية)، فعندما نقول: لا تنفع التمائم عند وقوع الموت. فاننا نحاول إخبار المتلقي بحقيقة، ونتواصل معه بوضوح، لأن غرضنا توصيل الخبر فقط. أما في قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمةٍ لا تنفعُ

فالشاعر لم يرد توصيل خبر، وإنما أراد رسم صورة للموت موحية، مؤثرة، وربما كان غرضه الأصلي متجسدًا في الايحاء والتأثير. ومعروف انه جعل الموت وحشًا ذا أنياب مغروسة في الفريسة، واتبع في التصوير سبيل الاستعارة المكنية، فالشاعر خرج بأسلوبه عن التعبير المألوف، حين صار لاسلوبه سمة أدبية، جاءت في الاصل، من اختيار كلمات محددة، وإقامة علاقات ركنية جديدة خاصة ثم من تفاعل محوري الاختيار والتأليف، بحيث صار أسلوبه عدولًا عن مألوف.

صُنِّفت العدولات في خمسة نماذج اساسية[1]، وهي:

1 - تصنيف العدولات تبعًا لدرجة انتشارها في النص، فتكون على شكلين:

أ - ظواهر محلية، موضعية، وهي تؤثر في جزء من السياق، كالاستعارة في شطر من بيت شعر. الاستعارة - هنا - توصف على انها عدول موضعي.

ب - ظواهر شاملة، وهي تؤثر في النص كلّه، ومثالها كثرة الاستعارات بمعدلات مرتفعة من التكرار في النص، حيث يُعمد الى رصدها بطريقة الاحصاء.

2 - تصنيف العدولات طبقًا لعلاقتها بالنظام العام للغة، فتكون:

أ - سلبية، وذلك اذا اعتمدت على خرق النظام، كما في قول البحتري:

في طلعة البدر شيء من محاسنها ... وللقضيب نصيب من تثنيها

فالأصل في العادة والعرف، أن يشبه الوجه الحسن بالبدر، ويُشبه القد الحسن بالقضيب، لكن الشاعر عدل عن هذا، فشبّه طلعة البدر بمحاسنها، وشبه تثني العود الرطب بتثنيها. وفي هذا سمة أسلوبية خاصة بالبحتري.

(1) علم الأسلوب 154-155.

ب - إيجابية، وتتمثل في إضافة قيود معينة الى ما هو قائم بالفعل، وذلك مثل (لزوم ما لا يلزم)، وهو إضافة حلية تزين التعبير، كالتزام ثلاثة حروف (طور) في فواصل الآيات ﴿والطور وكتاب مسطور﴾ [الطور 1-2]، ومثله التزام (آسن) في قول الشاعر:

يقولون في البستان للعين لذةٌ ... وفي الخمر والماء الذي غيرُ آسنِ

فإن شئت ان تلقَى المحاسنَ كلَّها ... ففي وجه مَنْ تهوى جميعُ المحاسنِ

3 - تصنيف العدولات من حيث العلاقة بين القاعدة والنص، وذلك على طريقين:

أ - الانحرافاف (العدولات) الداخلية، وذلك كأن تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة، وتتمثل في ورود مقطع شعري، منسجم مع خط السرد العام في قصة، فيُعد، الشعر هنا، عدولًا عن قاعدة الفن القصصي.

ب - الانحرافات (العدولات) الخارجية، وتتمثل في ورود القصة كلها شعرًا، فيختلف أسلوب النص (القصة) عن القاعدة، إذ ان القاعدة تقضي بأن يكون اسلوب القصة نثرًا.

4 - تصنيف العدولات طبقًا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين:

أ - العدولات الخطية، وذلك في النصوص المكتوبة.

ب - العدولات الصوتية كعدول امرىء القيس في كلمة (اشرب)، حين سكّن آخرها والأصل ان يكون مرفوعًا:

فاليومَ أشربْ غير مستحقبٍ ... إثمًا من الله ولا واغل

ج - العدولات المعجمية، كالمجاز، لانه استعمال الكلمة في غير ما وضعت له في الأصل (المعجم).

د - العدولات النحوية، كبناء الفعل للمجهول، فعندما لا يعرف الانسان من سرق محفظته يقول: سُرقت محفظتي.

هـ - العدولات الدلالية كما في الكناية، فعندما نقول: يد فلان طويلة، فإننا

لا نريد طول اليد، وإنما نريد السرقة.

5 - تصنيف العدولات طبقًا لتأثيرها على العلاقات الاستبدالية في محور الاختيار، وعلى العلاقات الركنية في محور التأليف:

أ - العدولات الاستبدالية، كوضع الصفة في مكان الموصوف في قوله تعالى: ﴿يا أيها المدثر...﴾ [المدثر/1]، ووضع الجمع مكان المفرد، ووضع اللفظ الغريب مكان المألوف، وغير ذلك.

ب - العدولات الركنية، كالتقديم والتأخير في قوله تعالى: ﴿لله الأمر من قبل ومن بعد...﴾ [الروم/4] والحذف والذكر، والإيجاز والإطناب وغير ذلك.

ان مفهوم العدول أكسب الأسلوبية ثراء في التحليل، وفي ضوئه - كما ذهب أحد الباحثين - يمكن اعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية[1]. ولكننا يجب ان نحذر من أمرين:

(أحدهما خطأ الإضافة، عندما نُخدع، فنخلع على النص القديم انطباعاتنا الحديثة، ونزعم اننا نكتشف فيه من التأثيرات الأسلوبية ما لم يكن له في زمنه حقيقةً، فاذا حدثت هذه الإضافة، واعتبرت مشروعة في القراءة الأسلوبية، أصبح من الضروري ان ندرك طبيعتها، ونسندها للقارىء الحديث مبرئين منها متلقيها المعاصر لها.

ثانيهما خطأ النقص، ويتمثل في عدم التعرف على القيم الأسلوبية، التي كانت توجد في الماضي، طبقًا لتوقعات القارىء حينئذٍ، وان كانت قد اختلفت فيما بعد، مما يقتضي ان نجتهد في تمثل السياق اللغوي والثقافي للنص لادراك حقيقة تأثيره، ومدى قيمته وأثره في تجديد اللغة)[2].

وفي التراث العربي مسارب لمفهوم العدول، على الرغم من عدم استخدام المصطلح، وعدم تحليل مكوناته. الا ان ذلك لم يمنع من الاحساس الطبيعي بالفارق بين أسلوب وأسلوب، ففي الدراسة القرآنية اجماع على ان اسلوب القرآن

(1) الأسلوبية: المسدّي 164.

(2) علم الأسلوب 154-155.

خارج عن المألوف من كلام البشر، واستعمل الرماني - أحد علماء الإعجاز القرآني - مبدأ (نقص العادة) ليبيّن الأسلوبية النوعية للقرآن، فقال: إنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة، منها الشعر، ومنها السجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة[1]، فالقرآن نقضٌ للعادة، او عدول نوعي خارج عن الأنواع الأدبية وغير الأدبية، الموجودة في كلام البشر.

ويمكن، كذلك، استعراض مفاهيم علوم البلاغة الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) على وفق مفهوم العدول، مما يساعد على بلورة المصطلح، ثم استثماره في التحليل الأسلوبي. فمباحث علم المعاني تدور، في كثير من جوانبها، حول العدول عن النمط العادي من اللغة، ويمثّل العدول، هنا، الطاقات الإيحائية للاسلوب، لقد اتخذ النظام الأساسي للجملة العربية أصلاً، يمكن ان يُعد نمطًا معياريًا، ينشأ الأسلوب بالعدول عنه. إن ذلك النمط المعياري يتمثّل في تصور نظام قارّ لتركيب الجملة، يقضي بتقدم الفعل على الفاعل، والفاعل على المفعول. اي فعل - فاعل - مفعول. أو بتقدم المبتدأ على الخبر. ومن هنا يدخل بحث التقديم والتأخير، ليدرس حالات العدول عن هذا النظام. ويبقى النظام الأساسي للجملة مفترضًا في مبحث الذكر والحذف، حيث ان الأصل أن يذكر كل ركن من أركان الجملة، واذا ما حذف احدها، عُدَّ الحذف عدولًا. وكذا الأمر مع التنكير والتعريف، والجملة الاسمية والفعلية.

وتقوم مباحث علم البيان على ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، ووجه الاختلاف هنا، هو من حيث وضوح الدلالة على المعنى. فهناك معنى، وطرق مختلفة تؤدي اليه، كطريق التشبيه و المجاز أو الاستعارة أو الكناية. وان كل هذه الطرق تخرج عن معنى أصلي مفترض يُسمى الدلالة الوضعية، فيكون العدول إذن، متجسدًا في الخروج عن هذه الدلالة الوضعية وعلى هذا الخروج قامت مباحث المجاز والاستعارة والكناية.

(1) النكت في إعجاز القرآن 102.

وأما علم البديع فقد طغت فكرة التحسين الزائد على المعنى، على ملاحظة عدول التعبير واتصافه بأحد فنون البديع، فالمفروض - لمعرفة الوجه البديعي - ان يكون هناك تعبير محايد، ليس فيه من البديع شيء، ثم يكتسي الاسلوب بعد ذلك ثوبًا بديعيًا. أي ان الاسلوب البديعي عدول عن أسلوب خالٍ من البديع. والحق ان البلاغيين حاولوا في البديع، استكشاف امكانات اللغة، ولكنهم لم يطوّروها وصولًا الى منهج أسلوبي في فهم الاداء الفني، كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلي لبديعياتهم، والبنية الحقيقية للعمل الأدبي، فاقتصر جهدهم على عرض الوسائل والأدوات البديعية، دون محاولة توجيهها لخدمة العملية الابداعية. اي دون محاولة اكتشاف التأثيرات الأسلوبية لمباحث البديع.

إن آراء البلاغيين التي تندرج تحت العدول يمكن ان تنحصر في ثلاثة محاور:

الأول: التبديل او تغير المواقع، ومن ذلك:

التقديم التأخير، والقلب او العكس. تغيير وجه من وجوه الاعراب الى وجه آخر.

تأنيث المذكر وتذكير المؤنث. التعريف والتنكير. الكناية. الاستعارة. التشبيه والتشبيه المقلوب.

الثاني: الحذف، ويراد به اسقاط عنصر من عناصر البناء على مستوى الكلمة المفردة او الجملة البسيطة او الجملة المركبة.

الثالث: الزيادة، حيث يزاد عنصر على عناصر البناء، وهو أيضًا، على مستوى الكلمة المفردة او الجملة البسيطة أو الجملة المركبة[1].

يؤدي الأخذ بمبدأ العدول الى جملة مشاكل، تقف كالعائق أمام التحليل الأسلوبي منها:

1 -وجود نصوص بلا أسلوب، وهي تلك النصوص التي لا تنحرف عن قاعدة، كالجملة الحقيقية في مبحث الحقيقة والمجاز، فلا يعقل ألا تكون الحقيقة أسلوبًا، وهي في الواقع، تمثل شطرا واسعًا من الكلام العربي.

(1) العدول 83.

2 - يصعب أحيانًا، تحديد كل من الأصل، والعدول عنه بالدقة العلمية المنشودة، ولا سيما حين نتعامل مع أسلوب نص قديم، اذ اننا لا نملك الأصل، أي العرف الأدبي السائد في ذلك الزمن، فضلًا عن صعوبة او استحالة تصوره.

3 - ربما كان مبدأ العدول قابلًا للتطبيق في الأدب على أسلوب شخصي بارز، ممثّل لمزاج صاحبه، ولكنه قد لا يصلح للتطبيق على مؤلفين، يكتبون كلهم بأسلوب عادي.

4 - يُعنى هذا المبدأ بالملامح الأسلوبية المميزة للنص، وهي قليلة، في حين يهمل بقية ملامح النص الدالة، وبنيته الأساسية[1].

أمام هذه المشاكل يجب ان نبحث عن مبدأ آخر يتجسد فيه الأسلوب واضحًا جليًا، وهو ما يتجه اليه المبحث القادم.

3 - مستويات الكلام:

عندما قال الجاحظ: إن كلام الناس في طبقات، كما ان الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح والثقيل، وكلّه عربي[2]، فانه اشار الى العلاقة بين الكلام (الأسلوب) والمتكلم من جهة، والى وجود أنواع متعددة من الكلام أي (أساليب متعددة) من جهة أخرى. يهمنا هنا، الشطر الثاني، وهو حقيقة تنوع الأساليب. وفي ضوء هذه الحقيقة نرى اننا نستخدم الكلام في الحياة لأغراض كثيرة، بعضها أغراض نفسية وعضوية، ذلك ان النطق جزء من التكوّن الانساني، وقد يجد الانسان نفسه في حاجة الى من يتكلم معه للكلام فقط، ولكي يخفف عن نفسه ضيقًا معينًا، ونحن نستخدم الكلام في أحيان أخرى، لقضاء أمور عملية في الحياة اليومية، فنحن هنا، محتاجون الى أكبر قدر من الوضوح، حتى نستطيع تسيير أمورنا. ولكن قد نستخدم الكلام استخدامًا فنيًا، لا يهدف الى الوضوح الظاهر، ولا الى التوصيل المباشر، وانما يهدف الى التعبير عن تجربة مختمرة في ذاتنا، تستلزم اتباع اسلوب معين من الكلام.

(1) علم الأسلوب 159-160.

(2) البيان والتبيين 1: 144.

طبقات الكلام اذن، متعددة، كما أشار الجاحظ، ولكنها لا تدخل جميعًا في اطار الدراسة الأسلوبية، فهذه مقتصرة على دراسة (الطبقة الفنية) او الأسلوب الأدبي، وهنا لا بد من ان نسأل: متى يُعد الكلام داخلاً في مجال دراسة الاسلوب ومتى لا يُعد؟ ثم ما المعايير التي يمكن ان تُتخذ أساسًا لذلك التفريق؟

هناك عدة معايير، نختار ما نراه ملائمًا للتطبيق على الأدب العربي، ينطلق المعيار من خلال تصور العلاقة بين (اللغة) و(التوصيل). هناك وسائل توصيل كثيرة منها ما هو لغوي، ومنها غير ذلك، وكل هذه الوسائل تؤدي المعنى من خلال (رمز)، وهذا الرمز قد يكون ذا معنى واحد قاطع، وقد يكون ذا معاني متعددة احتمالية، ومن خلال هذا الفصل، يمكن تحديد الخط الفاصل بين الظاهرة الأسلوبية وغيرها في الكلام، وعلى الشكل الآتي:

1 - الرمز الموحَّد المعنى، وهذا الرمز يتم بوسائل كثيرة، ودرجات متعددة، فقد يتم على مستوى الاشارة التي ينبغي الاتفاق على معناها بدقة، لسهولة التوصيل، وسرعته. فالاشارة الحمراء في الشارع تعني الوقوف، والخضراء تعني التحرك، وهزّ الرأس من أعلى الى أسفل يعني الموافقة، وهزه بطريقة أفقية يعني الرفض، وكذلك حركات اليدين، وتعبيرات الوجه كلها اشارات، محددة المعنى، وموحدة المعنى أيضًا.

وقد يتم التعبير عن الرمز الموحد المعنى من خلال الكلام، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية، فكلمات مثل (ادخل) و(أخرج) و(هنا) و(هناك) و(أوافق) و(أرفض) وغيرها من مفردات اللغة العملية، كلها ذات معنى محدد يتم من خلال رمز، لا يقبل تفسيرات اخرى. وهذا المستوى من الرموز لا يدخل في مجال دراسات الاسلوب، لانه لا يقدم التعددي الاحتمالي، الذي هو بداية مجال الدراسات الاسلوبية.

2 - الرمز المتعدد المعنى: اذا كان مجال الدراسات الأسلوبية والأدبية يبدأ من الرمز المتعدد المعنى، فان ذلك قد يثير صعوبة، تكمن في ان هدف الكلام ينبغي ان يكون في النهاية هو (التوصيل) بدرجة ما، وسواء أكان الكلام بسيطًا مباشرًا، أم عميقًا غير مباشر، فانه ينبغي ان يحمل، في داخله، مفاتيح تساعد على ادراكه

وتذوقه، واذا دخلنا الى مجال التعدد الاحتمالي للمعنى، فان هذا المجال قد يقودنا مع الرمز الواحد الى تعددات، لا نهاية لها، ثم إلى صعوبة الادراك، والى البلبلة والغموض فيجب لذلك، ان يتخذ الفن الكلامي معايير، لئلا يكون التعدد الاحتمالي للمعنى مؤديًا الى الانغلاق والغموض، وذلك من خلال مبدأين أسلوبيين هما:

أ - دلالة ما تحت الرمز، ويُعنى بها تلك الوسائل الاصطلاحية التي يتفق عليها كل جنس او نوع أدبي، فيشعر متلقي النص انه في إطار هذا النوع الأدبي، وأن عليه ان يتصور دلالات الرموز، ومعانيها على نحو يختلف عن دلالاتها البسيطة في اللغة العادية.

من أمثلة ذلك الوزن والقافية، وألوان الموسيقى الداخلية في الشعر. فعند قراءة قصيدة نشعر اننا في عالم الشعر، حيث الوزن والقافية والصور الأدبية والتلاؤم اللفظي للأصوات. وكذلك الحوار والتمثيل والديكور والاضواء في المسرح. وسرد الأحداث وترتيبها بطريقة معينة والشخصيات والزمان والمكان في الرواية، وهكذا الأمر في بقية الأنواع الأدبية.

ب - دلالة ما فوق الرمز، وهي دلالة تعتمد على الدلالة السالفة الخاصة بالالتزام بقواعد النوع الأدبي، ولكنها تضيف الخصائص الفردية لكل أديب على نحو منفصل، وقدرته الخاصة على التنسيق، أو توصله الى خلق نظام داخلي معين في عمله الأدبي قصيدة كان او مسرحية او رواية او مقالة.

ان اكتشاف هذه الدلالة أصعب بكثير من اكتشاف الدلالة الأولى؛ دلالة ما تحت الرمز، فالدلالة الاولى تكتشف من خلال تعلم القواعد الخاصة بكل نوع أدبي، ولذلك فان الدلالة الثانية لا تكتشف الا من خلال قدرة الناقد على النفوذ الى أسرار العمل، ومن خلال معرفة واعية بجماليات اللغة، ومقاييس الفن، وفلسفات التعبير.

إن الأدباء ذوي القدرة المتوسطة والهابطة يعتمدون كثيرًا على تطبيق قواعد الدلالة الاولى، على حين يضيف اليها الأدباء ذوو القدرات العالية لمسات من الدلالة الثانية، بحيث تختلف قصائد كثيرة كتبت، كلها، على وزن واحد، وهي

تحمل موضوعًا واحدًا، ويبقى لكل منها مذاقٌ خاصّ، ومتعة جديدة[1]، ومن هنا صعب على الباحث الأسلوبي الآخذ بهذا المعيار، دراسة الخصائص المميّزة لأساليب الأدباء العاديين في حين يسهل عليه ذلك مع أساليب الأدباء المتميزين المتفردين بإبداعهم الفني.

ومع ذلك فيجب الاستفادة من فكرة العدول في تجسيد الأسلوب، ونذكر بأن هذه الفكرة مبنية على تفاعل محوري الاختيار والتأليف، فلو استثمرنا هذا في التحليل الأسلوبي للأنواع الأدبية لهان الأمر وسهل، ذلك لأن فكرة العدول ترسم الطريق واضحًا أمام التحليل، وأن الأدب - مهما كان نوعه - يستخدم اللغة وسيلة لتحقيق أهدافه، فالانطلاق من اللغة، وترصد استعمالها الخاص في النوع الأدبي، يساعد كثيرًا على توضيح أسلوبية كل نوع.

(ويبدو ان فكرة الأسلوب ملازمة لفكرة النوع الأدبي، اذ ان لكل نوع أشكالًا تعبيرية ضرورية ومحددة، وهي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضًا، مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية، وأدواته الفنية التصويرية[2]. واذا كانت الدراسات الغربية قد تطرقت الى اسلوبية الأنواع الأدبية، ورسمت لها ملامح واضحة، فاننا مدعوون لدراسة الخصائص الأسلوبية الداخلية لجميع الأنواع الأدبية، من خلال إمكانية التعبير العربي. (تُنظر دراسة - أسلوبية الرواية، أسلوب الروائي - مثلًا لذلك).

4 - ميادين الدراسة الأسلوبية:

يهمّنا من تعدد الدراسات الأسلوبية ان نحدد الميادين التي تصلح لدراسة الظاهرة الأسلوبية، وهناك آلاف من البحوث الأسلوبية ظهرت في العصر الحديث، ولكنها أقيمت على لغات اجنبية قد لا تلتقي مع طبيعة اللغة العربية، ثم مع الأدب العربي، لهذا فاننا معنيون بما يمكن توظيفه واستثماره في دراسة الأسلوب العربي. وقد رأينا ان نعرض لمثال، تُصنَّف - في ضوئه - الدراسات الأسلوبية، وتُحدد ميادينها؛ فاذا تصورنا ان هناك مدينة وقرية، ترتبطان بثلاثة

(1) دراسة الأسلوب 157.

(2) علم الأسلوب 249.

طرق: الطريق الأول رئيس، يمر بينهما، كما يمر بين غيرهما من المدن والقرى المنتشرة على طوله؛والطريق الثاني خاص بهما، يمتد من المدينة الى القرية فقط؛ والطريق الثالث زراعي متعرج، يربط بينهما ويمر من خلال المزارع. فاذا وصفنا كل طريق من حيث الطول والسعة والاتجاه، وغير ذلك من المعلومات المتعلقة بالطرق، فاننا نكون قد قدمنا دراسة وصفية، يمكن الاستفادة منها لمن يريد اختيار الطريق المناسب له.

وكذلك الدراسات الاسلوبية التي تُعنى بالظواهر اللغوية العامة في كثير من اللغات، كالشعر والنثر والفرق بينهما، فالشعر بوصفه ظاهرة لغوية يتسم بعنصري الموسيقى والصورة اللذين تشترك أشعار اللغات المختلفة فيهما، وكذا النثر فانه يقوم على الاسترسال الذي يمكّن الكاتب من الاندفاع في التعبير عن أفكاره، فالدراسات التي تتكفل ببحث أمثال هذين الموضوعين المشتركين بين لغات عديدة، تنضوي تحت علم الأسلوب المقارن، الذي يهدف الى اقامة مفاهيم أسلوبية كلية، وهي تقوم على الوصف فحسب.

ومثلها - في الاعتماد على الوصف - الدراسات الأسلوبية التي تتناول لغة واحدة، ومنها دراسة الأسلوب العربي الذي يتجلى في مستويات ثلاثة: مستوى الأسلوب القرآني، ومستوى أسلوب الشعر، ومستوى أسلوب النثر، ولكل مستوى ملامح محددة، وسمات خاصة. تجعل لكل منها كيانًا مستقلًا، ولكنها مجتمعة تنضوي تحت الأسلوب العربي.

واذا نظرنا الى الطرق الثلاث من وجهة نظر مستعمليها، أي من حيث الوظيفة التي يقوم بها كل طريق، فاننا:

أ - يمكن ان ننظر من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية، كالطلاب، وهؤلاء يفضلون استخدام الطريق الأول، لاقترابه من مدرستهم، وكذلك الدراسات الأسلوبية التي تُعنى بنوع أدبي واحد، كالشعر، أو الرواية، أو المقالة.

ب - يمكن ان ننظر من وجهة نظر فرد واحد من أهل القرية، حيث ان زيدًا من الناس تعود على سلوك الطريق الثاني منذ صغره، وكذلك الدراسات الاسلوبية التي تقتصر على دراسة أسلوب أديب واحد.

ج - يمكن ان ننظر من وجهة نظر فرد معين في جالة معينة، وذلك كأن يسلك زيد الطريق الثالث في يوم اجازة، وكذلك الدراسات الاسلوبية التي تقوم على دراسة قصيدة واحدة من شعر شاعر، أو رواية واحدة من روايات روائي.

تتميز الدراسات الواقعة في (أ. ب. ج.) بأنها ترتكز على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة الى النوع الأدبي، أو الأديب، أو النص، في حين ان الدراسات الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية، وتسرد امكانياتها التعبيرية فحسب، ولذا فان الدراسات الاولى في (أ. ب. ج.) تُعدّ لونًا من ألوان النقد التطبيقي وتُسمى النقد الأسلوبي، وتتجلى مهمة هذا النقد بتقويم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة[1].

من خلال التفرقة بين الدراسات التي تهتم بالوصف والدراسات التي تبين الوظيفة، نستطيع ان نصنف كثيرًا من الدراسات الأسلوبية، إلا اننا سنتعرض لبعض منها:

أ -الأسلوبية التعبيرية:

وتعرف بأسلوبية (بالي) تلميذ (دي سوسير)، وقد عرّفها بأنها تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية (العاطفية). إن أسلوبية التعبير تهدف الى دراسة القيم التعبيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام، أو المثارة فيه، وهي تختلف عن الدرس البلاغي القديم في انها لا تقف عند الأنماط التقليدية المتعارف عليها، بل تمتد الى الكلام في مقولة اللامتناهية. وتقف، على نحو خاص، أمام الكلام المنطوق؛ لتلاحظ العلاقة القائمة بين المحتوى الوجداني (المضمون العاطفي)، والتركيب الذي جاء عليه الكلام. فاذا كان موقف الإشفاق ينتج عبارة مثل: (يا للمسكين!) فان هناك علاقة أسلوبية يمكن ان تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز. وكذلك يمكن اكتشاف المحتوى الوجداني للتصغير في عبارة (يا بُني) من خلال إثارته للرقة، أو الضعف. وكذلك يمكن تبيّن المحتوى الوجداني لفعل الأمر من خلال السياق، والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه، فهناك فرق في المحتوى العاطفي بين:

(1) مدخل الى علم الأسلوب 63.

- افعل هذا.
- افعل لي هذا رجاءً.
- بربك افعل هذا.
- أرحني وافعل هذا.

فمع انها جميعًا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة الى المخاطب المذكر، فان المتعلقات تشفّ عن محتويات عاطفية مختلفة.

اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، وتركيزه على الكلام المنطوق - صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي، وتصنيفه للامكانات الكامنة، أو المثارة في اللغة شدّه الى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها. وكذلك وضعه منهجه هذا على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالًا محددًا هو (كيف) وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير او مصادره.

أحدثت كتابات (بالي) في الأسلوبية التعبيرية الوصفية تأثيرات واسعة منذ ان بدأها سنة 1905 ولا سيما في المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده، ومن هؤلاء الشكلانيون الروس في العشرينات من هذا القرن، ثم انتقل اثره الى اوربا مع انتقال العلماء من روسيا الى أنحاء اوربا، مثل (رومان جاكوبسون)[1] و(تودوروف)[2] وكانت قمة تأثير المنهج الوصفي في اللجوء الى الأسلوبية الاحصائية.

ب - الأسلوبية البنيوية:

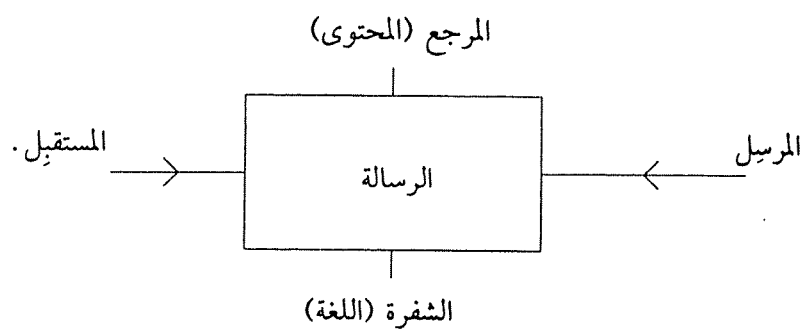
هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعًا الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم الى العربية، أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وتُعدُّ امتدادًا متطورًا لأسلوبية بالي في الوصفية، وامتدادًا لآراء سوسير التي قامت على التفرقة بين اللغة والكلام.

(1) رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) ولد بموسكو سنة 1896 رحل الى الولايات المتحدة الأمريكية ودرس في جامعاتها وهناك ألف كتبًا صارت معينًا لكثير من التيارات اللسانية.

(2) تزفيتيان تودوروف (Tzvetan Todorov) بلغاري ولد سنة 1939، هاجر الى فرنسا وألف فيها كتبه: (الأدب والدلالة) و(نظرية الأدب).

ان قيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه على وجود فرق بين دراسة الاسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها الى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، اي ان هناك فرقًا بين مستوى اللغة ومستوى النص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق. لقد اخذ هذا التفريق اسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنيوية، فهو(رمز - رسالة)، و(لغة - مقالة)، و(نظام - نص)، و(قدرة بالقوة - ناتج بالفعل). ان هذه المصطلحات على اختلافها تنم عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب، كان قد أطلق شرارته دي سوسير، وطوره بالي، وأكمله البنيويون المعاصرون.

ولعل من أشهر البنيويين (رومان جاكوبسون) الذي اشتهر بترسيمة الرسالة الاتصالية وتحليله من خلالها للوظيفة الشعرية في اللغة. لقد تصور جاكوبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين المرسل (المتكلم والمؤلف)، والمستقبل (السامع او القارىء). وهذه الخريطة يمكن ان ترسم على الشكل الآتي:



يحمل كل اتصال بشري لغوي هذه العناصر بالضرورة، سواء كان الاتصال مباشرًا أم غير مباشر. والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعًا لعوامل كثيرة، ولكن تبقى بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي، ويمكن ان تكون مفتاحًا له. هذه الثوابت، يسميها جاكوبسون، الموصلات او مغيرات السرعة، ومن بينها التقسيم الثلاثي للضمائر: ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وهو يلتقي مع تقسيم ثلاثي آخر لوظائف اللغة، يتمثل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم)، والوظيفة التأثيرية (انت المخاطب)، والوظيفة الذهنية (هو الغائب)، ويلتقي أيضًا مع تقسيم ثلاثي في العمل الأدبي، يتمثل في المؤلف (أنا)، والقارىء (أنت)، والشخصيات (هو). ويرتبط ذلك في النهاية، بميل بعض الأجناس الأدبية الى استعمال بعض هذه الموصلات او مغيرات السرعة دون بعض، فالشعر الملحمي مثلاً يركز على استعمال ضمير الغائب، ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة، في حين ان الشعر الغنائي يركز على ضمير المتكلم، ومن ثم على الوظيفة التعبيرية.

لقد طرحت الأسلوبية البنيوية مبادئها تلك في صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية، ونتاجها من السعة بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل، ولكن لا بد من الاشارة الى انه اذا كان البنيويون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند بالي، وتابعوا ايضًا المنهج الوصفي عنده، فانهم تلافوا نقصًا وقعت فيه مدرسة بالي، حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية، وكان نتيجة ذلك، ان ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية في أوربا والعالم في القرن العشرين، لكن مدرسة البنيويين غمست نفسها في قلب الحركة الأدبية، وأصبحت كتاباتهم رمزًا لمدرسة حية، زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية، وأخصبت الفرعين في وقت واحد. غير ان هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست من ابتكار البنيويين، وانما هي ترجع الى اتجاه آخر في دراسة الاسلوب، كان قد واكب اتجاه بالي، وهو اتجاه المدرسة المثالية الالمانية، وهو ما يطلق عليه اسم الاسلوبية الفردية، او الاسلوبية الأدبية، الذي يندرج تحت الأسلوبية التكوينية.

ج - الأسلوبية الأدبية:

تُعد الاسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة الأسلوبية التكوينية، وأكثره تأثيرًا في تاريخ علم الأسلوب في القرن العشرين. وتهتم الأسلوبية التكوينية بالاجابة عن أسئلة مثل (من أين) و(لماذا). وهي تتمثل، اذا ما عدنا الى امثال الطرق الثلاث التي تربط المدينة بالقرية، في وجهة نظر مستعملي الطرق، او في الوظيفة التي يمكن ان تؤديها لكل مستعمل.

كانت الاتجاهات النقدية السائدة في القرن التاسع عشر التي تنسب الى آراء (فولتير)[1] و(ستاندال)[2] و(سانت بيف)[3] وغيرهم، قد دخلت في مأزق؛ بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة، ومن ثم تعرضت للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد، حتى نبّه كارل فوسلر في أوائل هذا القرن، وكان من رواد الأسلوبية الأدبية، على ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، قال: لكي ندرس التاريخ الادبي لعصر ما، فانه ينبغي الاهتمام بالتحليل اللغوي بالقدر نفسه الذي يُهتم بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص.

وجاء العلم النمساوي (ليو سبيتزر) لينمي هذا الاتجاه، ويحوله الى نظرية متكاملة في النقد اللغوي، أو الأسلوبية الأدبية، وقد عرض منهجًا اتبعه في دراسة بعض الأدباء، وتتلخص خطوات منهجه فيما يأتي:

1 - المنهج ينبع من الانتاج الأدبي، وليس من مبادىء مسبقة، وكل عمل أدبي مستقل بذاته.

2 - الانتاج كلٌ متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي حوله بقية الكواكب ونجومه، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3 - ينبغي ان تقودنا التفاصيل الى محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع أن

(1) فولتير (Voltaire) (1694-1778) فيلسوف فرنسي يُعتبر أحد أكبر رجال الفكر في القرن الثامن عشر.

(2) ستاندال (Stendhal) (1783-1842) روائي فرنسي له رواية (الأحمر والأسود).

(3) سانت بيف (Sant Beve) (1804-1869) ناقد فرنسي، دعا لدراسة الأدباء بحسب أحوالهم الطبيعية وخصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية.

نرى من جديد، التفاصيل. ويمكن ان نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله.

4 - نحن نخترق العمل الأدبي، ونصل الى محوره، من خلال الحدس. ولكن هذا الحدس ينبغي ان تمحُصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة، من محور العمل الى حدوده، وبالعكس. هذا الحدس في ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الاصغاء الى الأعمال الأدبية.

5 - عندما تتم اعادة تصور عمل ما، فانه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة اكبر منه، هي دائرة الجنس الذي ينتمي اليه، والعصر، والأُمّة، فكل مؤلف يعكس روح أمته.

6 - الدراسة الأسلوبية ينبغي ان تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة ان تكون نقطة البدء فيها مختلفة. حيث ان دماء الخلق الشعري واحدة، ولكننا يمكن ان نتناولها بدءًا من المنابع اللغوية، او من الأفكار، أو من العقدة، أو من التشكيل. وهنا وضع سبيتزر طريقًا بين اللغة وتاريخ الأدب.

7 - الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام، وكل عدول عن المألوف في اللغة يعكس عدولًا في مجالات اخرى.

8 - النقد الأسلوبي ينبغي ان يكون نقدًا تعاطفيًا (تفاعليًا)؛ لان العمل كلٌ متكامل، ويجب التقاطه في كليته، وفي جزئياته الداخلية.

أثار منهج (ليو سبيتزر) جدلًا شديدًا، بدءا بالربع الأول من هذا القرن، وعلى نحو خاص، من اتباع سوسير وبالي الذين كانوا يهدفون الى إقامة الأسلوبية اللغوية الخالصة، وتكونت مدرسة أسلوبية حول مبادىء سبيتزر، أطلق عليها اسم (الأسلوبية الجديدة او الاسلوبية النقدية) في الولايات المتحدة الامريكية، وامتدت آثارها الى اصحاب الاسلوبية البنيوية، والتحمت كذلك مع المدرسة المنافسة لها (الأسلوبية التعبيرية عند بالي) ولتشكلا اتجاهًا نقديًا لغويًا، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين ويقترب من فروع الدراسات الانسانية في شكل

الأسلوبية الحديثة[1]. تُنظر الدراسة حول قصيدة (خواطر الغروب).

د - الأسلوبية الاحصائية:

من خلال استفادتها من المعايير الاحصائية، ان تكشف الحقيقة القائلة: ان الاسلوب عبارة عن مجموعة اختيارات المؤلف، لذا يُعد الاحصاء معيارًا موضوعيًا، يتيح تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، بل يكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لان يُستخدم في قياس الخصائص الاسلوبية، بغضّ النظر عن الاختلافات في مفهوم الاسلوب نفسه.

تتجلى أهمية الاحصاء هنا، في قدرته على التمييز بين السمات اللغوية التي يمكن جعلها خواص اسلوبية، والسمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًا، أما كيفية التمييز، فتتم من خلال التعرف على العدولات في النص، وعلى التفريق بين العدولات المتفردة الدالة المرتبطة بالسياق، وغيرها من العدولات التي لا قيمة لها. ثم ان إلحاح المؤلف على أنماط معينة من العدولات، وإيثارها على غيرها من البدائل المتاحة امامه، وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس، والنمط المعياري - كل ذلك يُعد من المقومات الاساسية لتمييز الأساليب، وهو يستدعي، في النهاية، إحصاءات كمية دالة.

مرَّ استخدام الاحصاء في دراسة اللغة بمرحلتين، ساد في أولاهما اتجاه، يهدف الى قياس الخصائص العامة المشتركة في الاستعمال اللغوي، أما في المرحلة الثانية فقد ساد اتجاه مقابل، هدفه التوصل الى الخصائص الفردية الفارقة بين الأساليب، ومن الطبيعي ان يولي دارسو الأسلوب الاتجاه الثاني عنايتهم، في حين تولى بعض المشتغلين بعلم اللغة العام تطوير الدراسات في الاتجاه الأول. والحق أن الاتجاهين يتكاملان في دراسة الاسلوب، فلا يستغنى بأحدهما عن الآخر، وذلك لأن معرفة الدارس الأسلوبي للخصائص العامة تعينه على اخراجها من دراسته، ليصبَّ جهده في فحص الفروق المميزة.

ان الاحصاء في هذا المجال، معيار يستخدم للقياس، وليس من مهمته ان

(1) دراسة الأسلوب 181.

يحدد السمات الجديدة بالاحصاء، ومن هنا وجب على دارس الأسلوب ان يحدد الخصائص، والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمي، ليحصل على مؤشرات عددية، تفيده في التوصل الى نتائج موضوعية دقيقة، ومن تلك السمات على سبيل المثال:

- استخدام كلمات معينة.
- الزيادة أو النقص في استخدام صيغ معينة، او نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال، ظروف، حروف جر، وغير ذلك).
- طول الكلمات المستخدمة، أو قصرها.
- طول الجمل.
- نوع الجمل. (اسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية، وغير ذلك).
- إيثار تراكيب، أو مجازات، أو استعارات معينة.

ان هذه السمات، حين تحظى بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته - تصبح خواص اسلوبية، تظهر في النصوص بنسب مختلفة.

وتستعين الدراسات الأسلوبية بالاحصاء في المجالات الآتية:

أولاً: المساعدة في اختيار العينات اختيارًا دقيقًا، بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

ثانيًا: قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية عند كاتب معين، أو في عمل معين، فاذا أردنا مثلاً، قياس كثافة الجمل الاسمية، او الفعلية في نص معين قمنا بحساب عدد مرات تكرار هذه الجمل، ثم نقسمها على عدد جمل النص.

ثالثا: قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية، وتكرار خاصة اخرى للمقارنة بينهما، ويتم حساب النسبة باحصاء عدد مرات تكرار الخاصة الاولى، وعدد مرات تكرار الخاصة الثانية في نص من النصوص، وقسمة حاصل جمع تكرار إحداهما على حاصل جمع تكرار الاخرى، ويمكن بهذه الطريقة حساب نسبة الافعال الى الصفات، أو نسبة الجمل الطويلة الى الجمل القصيرة، أو نسبة نوع من

المجاز الى نوع آخر، وذلك حسبما يرى الباحث.

رابعًا: قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينة، فاذا أردنا مثلاً حساب احتمال وقوع الاستفهام في حوار مجموعة من القصص، فنحن نتوقع ألا يكون التوزيع ثابتًا في جميع القصص، ولكنه سيظهر على هيئة توزيع تكراري، أي عدد ما.

خامسًا: يخدم الاحصاء أيضًا، في التعرف الى النزعات المركزية في النصوص، وذلك أن تميز نص، او كاتب باستخدام جمل طويلة مثلاً، لا يعني انعدام الجمل القصيرة، بل ان ما يعنيه ذلك هو ان هناك نزعة مركزية غالبة الى استخدام الجمل الطويلة، مع وجود امكان محتمل لورود الجمل القصيرة، وهكذا الامر في رصد الخواص الأسلوبية الاخرى[1].

معادلة بوزيمان:

تستخدم هذه المعادلة لتمييز الأساليب، من خلال اجراءات احصائية معينة، وتُنسب هذه المعادلة الى العالم الألماني (بوزيمان) الذي اقترحها، وطبقها على نصوص من الادب الألماني سنة 1925. كان بوزيمان قد لاحظ ارتفاع نسبة الأفعال على الصفات في القصص التي يحكيها الأطفال، فجرته ملاحظته الى فرض، يقول: ان الكلام الصادر عن الانسان الشديد الانفعال، يتميز بزيادة عدد كلمات الفعل على عدد كلمات الوصف، فاستنبط علاقة طردية بين شدة الانفعال، وزيادة نسبة الافعال الى نسبة الصفات. وأخذ بتطبيق فرضه، واختبار صحته في مجالات كثيرة، منها العلاقة بين اللغتين المنطوقة والمكتوبة، فانتهى الى ان اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة، في حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها، وفي تفسير ذلك ذهب الى ان معدل السرعة في النطق اكثر منه في الكتابة؛ لذا فان الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات، تؤدي الى اتقان عملية تحديد الأفكار وتجسيدها، وهو ما يتجلى في الإكثار من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال.

وفي النصوص الأدبية لاحظ بوزيمان ارتفاع نسبة الأفعال الى الصفات، أما في النصوص الأخرى فقد لاحظ انخفاض تلك النسبة. وعندما توسع في تجاربه

(1) الأسلوب: مصلوح 44.

وجد ان النسبة تختلف، عند الكاتب الواحد، باختلاف موضوع الكلام، وتختلف كذلك باختلاف مراحل عمره.

وقام أحد الباحثين بتطبيق هذه المعادلة على نصوص عربية، بعد تطوير مفهوم كلٍ من الأفعال والصفات بما يناسب طبيعة اللغة العربية، فالفعل، عنده، هو ما دلّ على ما حدث وزمن، فأما الأفعال التي تخصصت دلالتها على الزمن فقط، كالأفعال الناقصة (كان وأخواتها)، والأفعال الجامدة (نعم، وبئس)، والأفعال الدالة على الشروع والمقاربة(كاد واخواتها) فانها مستثناة من الاحصاء، وأخرج من احصاء الصفات الجملة التي تقع صفة، وادخل فيه أنواعًا كثيرة كالجامد المسؤول بالمشتق (المصدر الواقع صفة)، والاسم الموصول بعد المعرفة، والمنسوب واسم الاشارة بعد المعرفة.

وعالج، على سبيل المثال، نصًا لطه حسين من كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) هو: «الموضوع (الذي)**أريد** ان **أدير** فيه هذا الحديث هو مستقبل الثقافة في مصر (التي) **رُدَّت** اليها الحرية باحياء الدستور، **وأعيدت** اليها الكرامة بتحقيق الاستقلال. فنحن **نعيش** في عصر من أخص ما **يوصف** به ان الحرية والاستقلال فيه ليسا غاية **تقصد** اليها الشعوب، **وتسعى** اليها الأمم، وانما هي وسيلة الى أغراض (أرقى) منهما، و(أبقى) و(أشمل) فائدة و(أعم) نفعًا».

فلو وضعنا الصفة داخل قوسين ووضعنا خطًا تحت الفعل، لتبين لنا ان نسبة الفعل الى الصفة في النص (اختصارًا ن ف ص) =8/ 6=1,3.

وهناك مؤثرات عامة في ارتفاع نسبة الأفعال الى الصفات او انخفاضها، يمكن ردها الى نوعين:

أ - مؤثرات ترجع الى الشكل (الصياغة)، وتتحدد بالمقولات الاساسية الآتية:

1 - الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع (ن ف ص) في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب.

2 - نصوص اللهجات تمتاز بارتفاع النسبة في مقابل انخفاضها في النصوص الفصحى.

3 - وكذلك ترتفع النسبة في النصوص الشعرية وتنخفض في النثر.

وتختلف النسبة ارتفاعًا وانخفاضًا باختلاف الأنواع الشعرية والنثرية على النحو الآتي:

1 - تمتاز الأعمال الأدبية (القصة، والقصيدة، والرواية، والمسرحية) بارتفاع النسبة في مقابل انخفاضها في الأعمال العلمية.

2 - يمتاز النثر الأدبي بارتفاع النسبة، ويمتاز النثر الصحفي (الخبر والمقال والتعليق) بانخفاضها.

3 - يصل أقصى ارتفاع للنسبة في قصص الجنيّات، وتتناقص تدريجيًا في الحكايات الشعبية، ثم في القصص، والروايات المؤلفة.

4 - يمتاز الشعر الغنائي بارتفاع النسبة في مقابل انخفاضها في الشعر الموضوعي (الشعر المسرحي مثلاً).

ومن أهم مؤثرات الشكل أيضًا طريقة العرض او التقديم، تلك التي يلجأ اليها الكتّاب في الأعمال القصصية والروائية خاصة، ويوجد تصنيف لطرق العرض بأربعة أنواع هي:

1 - الحوار الطبيعي (في المسرحيات).

2 - الكلام الداخلي (المونولوج).

3 -الكتابة السردية والوصفية الخالصة.

4 - الأحاديث المتناثرة في الأجزاء السردية في القصة.

وقد دلت المؤشرات الاحصائية على ما يأتي:

1 - تكون قيمة (ن ف ص) في الفقرات السردية والوصفية أقل منها في الكلام الداخلي (المونولوج)، وتكون في المونولوج أقل منها في الحوار.

2 - ان الأحاديث المتناثرة في الأجزاء السردية تحتل مكانًا وسطًا، من حيث قيمة النسبة بين الحوار والمونولوج.

3 - تكون قيمة (ن ف ص) في المونولوج أقل منها في الحوار.

4 - تكون قيمة النسبة في السرد أعلى، اذا كان السرد من وجهة نظر شخصية، منها إذا كان السرد مباشرًا على لسان الكاتب نفسه.

ب - النوع الثاني من المؤثرات التي تؤدي الى ارتفاع (ن ف ص) او انخفاضها، ترجع الى المضمون، وهي:

1 - العمر: اذ يرتبط منحنى (ن ف ص) عادة بمراحل العمر، فيميل الى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثم يتجه الى الانخفاض في الكهولة، ومن ثم فان قياس (ن ف ص) في أعمال كاتبٍ ما، بعد ترتيبها تاريخيًا، يكشف في العادة، عن وجود ميل الى انخفاض قيمتها في نتاج المراحل المتأخرة من العمر، بالنسبة لنتاج المراحل المتقدمة.

2 - الجنس: تميل قيمة (ن ف ص) الى الارتفاع عند النساء، في مقابل ميل واضح الى انخفاضها عند الرجال. ويكون هذا الفرض واردًا في قياس النتاج الأدبي للنساء، عند مقارنته بنظيره عند الرجال، بشرط ألا تهمل المؤثرات الاخرى المتعلقة بالشكل والمضمون.

ان (ن ف ص) تستخدم في فرضية بوزيمان مؤشرًا لقياس مدى انفعالية او عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استعملت لتشخيص الأسلوب الأدبي، ولكن ينبغي عند تطبيق المعادلة ملاحظة ان ارتفاع النسبة او انخفاضها نسبي، وليس مطلقًا. أي أن دلالته محدودة بالنصوص المدروسة فحسب. وان بعض النصوص تشتمل على مؤثرات، تعمل في اتجاهات متعارضة، بحيث يضعف بعضها بعضًا، او يغطي احد الاتجاهين على الآخر. او تكون دلالة النسبة محايدة، ليست ذات قيمة.

لقد طبق الباحث كل امكانيات معادلة بوزيمان على النص العربي، وتحقق من كل الفروض، وخرج بنتائج، توافق الفروض مما يؤيد صلاحية تلك المعادلة للتطبيق على المجال الأسلوبي العربي. والحق انها معادلة تحمل صفتين ايجابيتين: سهولة التطبيق، وصدق الفروض، ولا شك في ان التوسع في تطبيقها يثري نظرية الاسلوب العربي بدلالات موضوعية، لا سيما انها ناجحة في تمييز الأساليب، وتشخيصها بدقة[1].

(1) الأسلوب: مصلوح 68.

القسم الثاني:

التطبيقات

الفصل الاول: تمهيد في التحليل الاسلوبي.

افقصل الثاني: الأسلوب في الشعر.

الفصل الثالث: الأسلوب في الرواية.

الفصل الرابع: الأسلوب في المسرحية.

الفصل الأول:

تمهيد في التحليل الأسلوبي

- ملاحظات مبدئية في التحليل الأسلوبي.
- طبيعة التحليل الأسلوبي.
- ثوابت التحليل الأسلوبي.

ملاحظات مبدئية في التحليل الأسلوبي

بين الأسلوبية واللسانيات وشيجة ملتحمة، لا يكاد الأسلوب يتجاوزها، ذلك لأن الأسلوب ينشأ في منطقة مشتركة بين اللغة والابداع الفني والأدبي، وعلى هذا أصبحت، في نظر بعض الباحثين، علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل، والفرع بالأصل، وان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة، يعتمد على التوازي لا التداخل. فيرون ان على علم الأسلوب ان يتخذ منظورًا متميزًا، ومبادىء مختلفة عن فروع علم اللغة منطلقين في ذلك من ان علم الأسلوب لا ينشغل بالعناصر اللغوية في ذاتها، وانما يُعنى بقوتها التعبيرية المتمثلة في التأثير والايحاء[1].

ومن الضروري هنا الاشارة الى بعض المبادىء الواجب استحضارها عند التحليل الأسلوبي وهي:

أولاً: إن التحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر:

أ - العنصر اللغوي اذ يعالج التحليل نصوصًا، قامت اللغة بوضع رموزها.

ب - العنصر النفعي الذي يؤدي الى ادخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والقارىء، والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي وغير ذلك.

ج - العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص في القارىء.

ولا يفترض في التحليل الأسلوبي ان يمون كاشفًا، في جميع الحالات، عن تلك العناصر الثلاثة، فقد يهتم بفحص مكونات عنصر واحد، غافلاً عن العناصر الأخرى، فعند تركيز البحث في العنصر اللغوي قد يترك مؤلف النص او الموقف التاريخي جانبًا، اذا لم يتضح له أثر في تكوين ذلك العنصر. ولكنّ تلك العناصر مترابطة مبدئيًا، وينبني بعضها فوق بعض وان خلت منها بعض التحليلات، فلبيان مكوّنات العنصر الجمالي الأدبي وتوضيح كيفية عملها، لا بد من فحص مقولة تلقّي القارىء للنص، لانها تؤدي الى كشف العنصر النفعي[2].

---

(1) علم الأسلوب 121.

(2) علم الأسلوب 100.

ثانيًا: مسألة التذوق الشخصي، فلا بد من توافر حدّ ادنى من القدرة على التذوق الشخصي لدى الدارس قبل ممارسة استخدام المقاييس العلمية في التحليل، وقد قيل في هذا المبدأ: على من يتصدى للبحث في أسلوب عمل أدبي معين ان يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه، دون ان يوجه اي اهتمام ثانٍ للملامح والخواص الأسلوبية، فليس البحث الأسلوبي عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة. ولكي تبدأ البحث الأسلوبي فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك، وقوتك على الحدس، دون ان تتخلى عنهما في مراحل البحث الأخرى، وليس كل انسان مهيأ، في ضوء هذا المبدأ، للقيام بهذا البحث، فلا بد الى جانب الكفاءة العلمية، من قلب غني، ونفس حساسة، وطبيعة قادرة على الالتقاط والاستجابة للإيقاعات المختلفة.

ان معيار الحساسية يُعد، في هذا اللون من البحث، معيارًا علميًا على ألا يصبح التحليل الأسلوبي عملية شخصية بحتة، غير قابلة لان يتعلمها الباحث، ويصل بها كل محلل إلى النتائج التي تروق له، دون ان يستطيع الآخرون التحقق من صحتها او زيفها بأي معيار علمي.

ومع ان الاتجاه الغالب الآن في الدراسات الأسلوبية يرفض الاعتماد الكلي على مبدأ التذوق الشخصي، فانه لا يضحي، نتيجة ذلك، بأهمية الحدس في بدء الدراسة ولا بضرورة التقويم الشخصي خلال عملية التأويل الأسلوبي في نهايتها، على ان تكون إجراءات التحليل الواقعة بعد ذلك، خاضعة لمنهج علمي منظم قابل للاختبار والنقد[1].

ثالثًا: التركيز على الجوانب النفسية في دراسة الأسلوب، فقد حاول بعض الباحثين إقامة أنماط أسلوبية على أسس نفسية، ولا سيما في دراسة الصورة الأدبية، فأفادوا من بحوث علماء النفس مثل (فرويد)[2] في تصنيف الصور وإنشاء حدود واضحة بين الصور الحية والصور الجامدة، وفي تصنيف الاستعارات طبقًا للعناصر الكلاسيكية الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب.

(1) علم الأسلوب 146.

(2) فرويد (Freud) (1856–1939) طبيب أمراض عصبية نمساوي. مؤسس طريقة التحليل النفسي.

ان مجال دراسة الصورة على وفق هذه الأفكار مفتوح لمزيد من دراسات الصورة الأدبية ليتسنى، بعد حين، إيضاح طرق التحليل الأسلوبي القائمة على فحص الصور لدى الأدباء، ودراستهم من خلال ذلك للوصول الى استكشاف شخصياتهم، ومن ثم تعيين الحدود المشتركة بين صورهم الأدبية وملامح الواقع الذي كانوا يعيشون فيه.

بيد ان هذه البحوث الأسلوبية النفسية، على أهميتها وتشويقها، تنزع الى التحديد، والى وضع الهياكل النظرية بغض النظر عن صلاحية المنهج ذاته لدراسة أدباء معينين، وعدم صلاحيته لدراسة غيرهم. أي ان هذا المنهج يمكن ان يطبق في حالات خاصة مؤاتية فحسب. ثم ان يغفل العناصر الجمالية في الأسلوب، مع ان الهدف الأساسي من البحث ينبغي ان يكون هو النص لا المؤلف، ويجب ان يتركز البحث في التأثيرات الأدبية من اللغة، والوسائل الايحائية التعبيرية التي استعان بها المؤلف على تحقيق قدرة الكلمات ونفاذها[1].

يبدو من عرض هذه الملاحظات، ان المنظور الذي يرتضيه الباحثون الآن يتجاوز حدود التذوق الشخصي، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية، كما لا يتوقف كثيرًا عند التحليل النفسي لها، واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها، ولا يهتم بمجرد التنميط اللغوي، ووضع النماذج المحددة، وانما يحاول إقامة تصور متكامل للأسلوب. وعليه فالمفروض في المنظور الأسلوبي ان يشمل النص بكامل ظواهره المميزة، وعمليات انتاج النص وتلقيه معًا، وان يعتمد على مبادىء لغوية وغير لغوية. وتأسيسًا على هذا، يتم تصوّر الأسلوب بوصفه نتيجة لاختيارات المؤلف الخاصة به من بين مجموعة امكانات النظام اللغوي، ونتيجة لاعادة تكوين الأسلوب (الاختيارات) من قبل القارىء المتلقي للنص.

أما التأثيرات الأسلوبية (الخواص الأسلوبية) فتصبح جدلًا متبادلًا بين اختيار المؤلف، ورد فعل المتلقي. أي ان الأسلوب يتجلّى في النصوص خلال

(1) علم الأسلوب 150.

عمليّة التوصيل الأدبي، فلا يصبح الأسلوب شيئًا ساكنًا ثابتًا في النص، بل خاصية ممكنة متحركة، يعاد بناؤها في عملية التلقي، فنحن نتعرف في النص على نتائج الاختيار التي تمت دفعة واحدة، كما نتعرف على احتمالات ردود الفعل المحددة التي يبديها المتلقي.

طبيعة التحليل الأسلوبي

التحليل الأسلوبي ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدارسين الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي ينظرون منها الى النص، فمنهم من يمثل تحليله نقطة التقاء اللسانيات وعلم البلاغة، أو اللسانيات والنقد الأدبي.

كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف الهدف، فقد يكون الهدف منه تحديد مقومات الكلام العادي في جهة، ومقومات الخطاب الأدبي في جهة أخرى، ان تحديد مقومات الخطاب الأدبي دون سواه، انطلاقًا من ان مظان الأسلوب، إنما هي في النصوص الأدبية والكتابات الابداعية، كما قد يكون الهدف منه تحديد ردود فعل المتلقي إزاء الرسالة اللغوية المتجسمة في النص المدروس، ثم البحث عن دوافع تلك الردود في شكل النص نفسه.

ويختلف التحليل الأسلوبي كذلك، باختلاف مداخل التحليل. فقد يكون المدخل بنيويًا، بمعنى ان الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار. أو يكون المدخل دلاليًا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيًا ينطلق فيه من الظاهرة الاسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول اليه من الباب التقني، فتعتمد فيه المقارنة، أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والاحصاء[1].

ولا توجد وصفة جاهزة، تُعتمد في التحليل، وتطبق تطبيقًا آليًا، مع الاطمئنان الى انها تتضمن مادة تقي الدارس شر الخطأ في التقدير، أو المجازفة في

(1) تحاليل أسلوبية 9.

القول، لا توجد في التحليل الأسلوبي قواعد متحجرة، ولا آليات.

هذا الذي يميز الدرس الأسلوبي عن الدرس البلاغي مثلاً، وهذه هي المعادلة الصعبة فيه؛ وذلك لأن دارس الأسلوب، مع الصعوبة، يطمح الى ان يؤسس التحليل - قدر ما يستطيع - تأسيسًا علميًا.

من مستلزمات التحليل الأسلوبي:

ان دراسة الأسلوب التي تعنى بمعالجة الكلام المكتوب، عملية نقدية، تتركز على الظاهرة اللغوية، مادة الكلام الأساسية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه؛ ولذلك يشترط في المحلل الأسلوبي ثقافة مزدوجة، لغوية أولًا؛ لأن مادة الكلام هي اللغة، وأدبية ذوقية ثانيًا؛ لأن جوهر الكلام هو الجمال. ونعني بالثقافة الأدبية الذوقية توفر الإلمام بأكثر ما يمكن مما يُعد كلامًا جميلًا في تراث اللغة المدروسة، وحصول صورة أقرب ما تكون من الصدق، تعكس القيم الجمالية المشتركة بين الآثار، ذات اللغة المشتركة المعتدّ بجمالها؛ وذلك لأن الدراسة الاسلوبية، إن بقيت تنشد العلمية في منهجها، فلا للتخلص تمامًا من راحة الاعتبارات الذوقية؛ وإنما لمجرد تهذيب هذه الاعتبارات، والتحكم بعض الشيء في مستعصياتها. وما التقنين الجاف والعلمية المطلقة بمستحبين بها، فضلاً عن كونهما غير ممكنين فيها.

من أجل ذلك تكون الدراسة الأسلوبية هي الضرب الوحيد الذي يستحسن ان يكون فيه الدارس من أهل اللغة التي يدرسها، لان التجرد المطلق الذي يكون في الأجنبي عادة، لا يُرجى في دارس الأسلوب، كما لا ترجى العلمية الجافة في منهجه، ولأن الأسلوب - وهو موضوع الدرس - لا يقبل الترجمة الى لغة مغايرة، ولا النقل الى مستوى مختلف من مستويات اللغة التي كُتب بها.

هذه الثقافة اللغوية الأدبية الذوقية (المزدوجة)، هي التي تمكّن، اذا شُفعت بالممارسة، من التعرف الى الظاهرة اللغوية، ومن تقليبها في وجوهها المختلفة، ومن التمييز بينها اذا كانت ذات طاقة إخبارية مجردة، وبينها اذا كانت ذات طاقة أسلوبية خلاقة. وهي التي تمكّن من التمييز كذلك، بين الظاهرة اللغوية ذات الطاقة الأسلوبية الشائعة في جملة من النصوص، والظاهرة اللغوية ذات الطاقة

الأسلوبية المخصوصة في نص معين.

وهي التي تستخدم لتحديد أثر الظاهرة اللغوية في السياق، فتبين ما يمكن تسميته بوظيفيّة الظاهرة اللغوية، وعلى تحديد هذه الوظيفيّة يتوقف المنهج السليم في الدراسة الأسلوبية أولًا.

ولا يهمّ دارس الأسلوب، من وظيفية الظاهرة اللغوية بالدرجة الأولى، ما يرجع منها الى السمة الإخبارية التي تكون لها في سياق الكلام، كما لا يهمه ما يرجع منها الى الطاقات الإيحائية المطلقة التي يمكن ان تكون للظاهرة اللغوية في سياقات مختلفة، وانما يهتم الدارس بما يرجع الى الطاقة الإيحائية الخاصة بالظاهرة اللغوية في سياق معين، التي تبرز انطباعًا، سبق حصوله في النفس عند مباشرة النص، فتخرج بما ينطبع في النفس من باب الذاتية لتدخل في التقديرات العلمية، أو أن تولّد في النفس تقديرات جيدة، تنضم الى الانطباعات الأولى، فتثري الرصيد التقويمي الموضعي العلمي المنشود.

وظيفية الظاهرة اللغوية – اذن – أن تكون لها مساهمة واضحة في قيمة النص الجمالية، والثقافة المزدوجة هي التي تمكن من التعرف الى الانطباعات النفسية والتمييز بينها نتيجة ما في النص من خير او حق او جمال.

ان هذا العمل يسعى الى تحديد وظيفية الانطباعات الذاتية، وعلى تحديد هذه الانطباعات المتعلقة بالأسس الجمالية يتوقف المنهج السليم في الدراسة الاسلوبية ثانيًا[1].

ثوابت التحليل الأسلوبي

للتحليل الأسلوبي – على الرغم من اختلاف ضروبه – ثوابت، لا يكون له معنى الا بها. منها:

1 – الانطلاق فيه من الظاهرة اللغوية خاصة، ومن مختلف مواد البناء والاداء في الكلام عامةً. وتركيز النظر في كيفيّات التعبير المفصحة عن صور الشعور

(1) في منهجية الدراسة الأسلوبية 218.

والتفكير، سواء ما تعلق منها بالمفردة أو التركيب، أو بالصوت، أو بالمعنى، أو بالصيغة، أو الدلالة، أو بالحركة أو الصورة، أو بنوع النص أو شكله، أو بجنس الكتابة أو غرضها، ويكون الاعتماد في جميع ذلك، على الظواهر الموظفة توظيفًا جديدًا، لا على الظواهر المستعملة استعمالًا عاديًا، طبق أوضاع اللغة وتقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التواصل.

2 – التمهيد للتحليل الأسلوبي بأعمال تحضيرية، ليست من صميمه، ولكنه لا يجري الا بعد حصولها، أهمها حل الاشكالات العائقة عن الفهم، وتحديد الموازين التي بها تعرف قيم الظواهر، لتطرح من الحساب كل ظاهرة مستعملة على غير وجه التوظيف الجمالي، ومعرفة ما استقر عليه العرف في الوضع اللغوي والدرس النقدي والتاريخ الأدبي؛ استعدادًا لتحديد مظاهر الأسلوب، وعناصر الاضافة ومواطن الابداع التي تقدمها النصوص المدروسة.

3 – التحقيق في وضع الظواهر المختارة: هل يصدق عليها وصف الظواهر الموظفة؟ وما الذي يسوّغ ذلك فيها، ويصور مدى التوظيف الذي جعلت له وأثره في بنية النص ودلالته؟ وذلك لأن المحلل الأسلوبي لا يسلّم بأدبية النص أو شعرية الشعر تسليمًا؛ وانما هو ينحو في عمله، منحى البحث والمناقشة والمساءلة، قبل ان يطمئن الى أي نتيجة من نتائج التحليل.

4 – ليس التحليل الاسلوبي بحثًا في الموافقات، ولا في المفارقات، بمعنى انه لا يتأسس على ما في النص مما يوافق كونًا موجودًا من القواعد (اللغوية أساسًا)، وتقاليد الكتابة (العادية او الادبية)، والمعاني المقصودة والانطباعات الحاصلة، أو ما يخالف شيئًا من ذلك في النص نفسه؛ وإنما هو يتأسس على ما فيه هو من انجاز للكلام – مهما كان موافقًا أو مخالفًا لانجازات معروفة، ويؤسس كونًا جديدًا خاصًا بالنص المدروس، لا هو الكون الموجود سابقًا، ولا الكون المنشود بالضرورة[1].

(1) تحاليل أسلوبية: 10.

الفصل الثاني:

الأسلوب في الشعر

- قصيدة (خواطر الغروب) لابراهيم ناجي

الأسلوب في الشعر

قصيدة (خواطر الغروب) لإبراهيم ناجي

قلتُ للبحر إذ وقفتُ مساءً ... كم أطلتُ الوقوف والاصغاءَ
وجعلتُ النسيم زادًا لروحي ... وشربتُ الظلال والأضواءَ
لكأن الأضواء مختلفاتٍ ... جعلتْ منك روضة غنّاءَ
مرّ بي عطرها فأسكر نفسي ... وسرى في جوانحي كيف شاءَ
نشوةٌ لم تطل! صحا القلب منها ... مثل ما كان أو أشد عناء
إنما يفهم الشبيه شبيهًا ... أيها البحر! نحن لسنا سواء
أنت باقٍ ونحن حرب الليالي ... مزّقتنا وصيّرتنا هباء
أنت عاتٍ، ونحن كالزَبَد الذا ... هب يعلو حينًا ويمضي جُفاء
وعجيبٌ، اليك يممت وجهي ... إذ سئمت الحياة والأحياء
أبتغي عندك التأسي وما تملك ردًا ولا تجيب نفاء
كلّ يومٍ تساؤلٌ... ليت شعري ... من يُنبِّي فيُحسنُ الأنباء
ما تقول الأمواج؟ ما آلم الشمس ... فولّت حزينةً صفراء
تركتنا وخلّفت ليل شكٍ ... أبديٍّ والظلمة الخرساء
وكأن القضاء يسخر مني ... حين أبكي وما عرفت البكاء
ويح دمعي، وويح ذلّة نفسي! ... لم تدع لي أحداثه كبرياء

العنوان: هو أول ما يلقاه القارىء من العمل الأدبي. هو الاشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب. والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما، إذ هو جنين لم يظهر الى الوجود بعد. هو بالنسبة الى المبدع اسم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وغالبًا ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول ان يحددها، وفي هذه المحاولة يمكن ان يغير العنوان اكثر من مرة. ولكن المرجح أن العمل الأدبي عندما يأخذ صورته النهائية، وتجري السطور من قلم

الكاتب أو تنثال الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك ان العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عمومًا. واذا كنا قد وصفناه، في صدر هذه الكلمة وصفًا لا يعدو تقرير الواقع بأنه الاشارة الاولى التي يرسلها المبدع الى قارئه – فاننا نستطيع ان نصفه الآن، بنوع من المجاز القريب، بانه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي الى مبدعه. ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولى – وقد تكون الاخيرة ايضًا، لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان – بين الكاتب والعمل الأدبي والقارىء.

والخاطرة هي الفكرة ترد على الذهن عندما، ينطلق في التأمل غير المقيد بهدف معين. فاذا جاءت بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع. وقد أضيفت هنا الى الوقت، ففهمنا أن القصيدة تصوّر خواطر الشاعر ساعة الغروب. وهي ساعة تتميز بنوع من الشجن وشرود الذهن، فقلما ترى انسانًا في ساعة من الغروب عاكفًا على عمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر انك اذا صادفتك ساعة الغروب، وأنت في برية او على شاطىء بحر، تركت ما انت فيه، ورحت تتأمل الشمس، وهي تسرع نحو الأفق وقد اصطبغت بحمرة مصفرّة، لم تكن لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث ان يغشاها الظلام. انها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو ان الانسان لا يزال خاضعًا لتأثيرها منذ نسج حولها أساطيره الاولى، كما نسج مجموعة اخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارص البرد، تنحجر له الطبيعة في باطن الأرض، الى ربيع تنطلق فيه مزهوة بما تحمل من زهر وثمر.

ولعل مردّ هذه الأحاسيس العميقة المبهمة التي عبر عنها الانسان القديم في أساطيره، وما تزال تخالج انسان العصر الحديث، حين يخلو الى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغيّر من صلة بوجود الانسان نفسه على الارض.

ولكن التغير ليس نذيرًا بالفناء فقط، بل هو جزء من فطرة الانسان، ولذلك تراه يطلبه ويسعى اليه دأبًا، ولا يصبر على حال واحدة أبدًا. غير انه حين يصل الى تلك المنطقة الحدّية التي يوشك عندها ان يخرج من طور الى طور، تراه مختلط

المشاعر، يلوح له الماضي في أزهى ألوانه، فيحنّ اليه ويألم لفراقه، ويتراءى له المستقبل بوعوده المبهمة، فيشتاق اليه ويتهيب لقاءه. ترى ذلك فيما جل او حقر من شؤونه: حين يشبُّ عن الطوق فيترك عالم البيت الى عالم المدرسة، وحين ينسلخ من دور الطفولة ليدخل في مرحلة البلوغ، وحين ينتقل من بيت الى بيت، أو من بلد الى بلد. أما ساعة الغروب بالذات فانها أقرب الى مشاعر الخوف والأسى، لان الليل يعزل الانسان عن بني جنسه، ويسلمه لعدو متربص، أو خائن متلصص أو هاجس منغّص.

هذه كلها دلالات مبهمة مطوية في العنوان، نود ان نستكشف ما وراءها، بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة، ولكننا، قبل ان نشرع في ذلك، لا يفوتنا ان ننظر في اختيار آخر، يكاد يضارع العنوان في دلالته العامة على روح القصيدة، وان لم تكن دلالة محددة ولا قاطعة، ونعني: **الوزن والقافية**.

البحر الذي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف: «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وهو بحر متوسط بين البحور الرزينة، كالطويل والبسيط والنشيطة كالكامل والوافر، والخفيفة كالهزج والمقتضب. ويدل إقبال الشعراء عليه في هذا العصر الذي غلب عليه الاتجاه الوجداني او الرومنسي – على ليونة فيه تجعله مناسبًا للانفعالات المختلفة، من فرح أو حزن أو شجن أو حنين. وقد جعل الشاعر قافيته ممدودة مردوفة بالألف، فكانت في حقيقتها الصوتية مدّتين ينفتح فيهما الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما الا حرف ضعيف وهو الهمزة. وهذا المد المضاعف يدل صوتيًا، على نداء أو تعجب أو استغاثة أو توجع، كما يظهر من استعماله في عدة صيغ نحوية، ويلاحظ ان الشاعر التزم هنا القافية في القصيدة كلها، فلم ينوّعها بين مقطوعة وأخرى – مع التزام الوزن – كمألوف عادته.

معاني القصيدة:

إن معاني القصيدة (ونقصد هنا المعاني الجزئية الظاهرة) تتمحور حول علاقة بين الشاعر والبحر. ويمكننا – عند التأمل في نسج القصيدة – ان ننظر الى التعبير اللغوي عن هذه العلاقة من أي جهة شئنا، وفي أي موضع من القصيدة أحببنا، من بدئها أو وسطها أو نهايتها. فمن المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي

ان العمل الأدبي وحده تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد. فمن أيها ابتدأت، فأنت واصل حتمًا الى هذا الغرض الذي هو روح العمل الأدبي، بشرط ان يكون فهمك لهذا العنصر الذي بدأت منه فهماً صحيحًا في الجملة، أو فهمًا مرنًا قابلاً للتعديل والتشكيل. ونحن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنصل الى هدفين: أولهما أن نثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر أو نعدل هذا الاستنتاج، والثاني ان نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكنونات الفكر والشعور، فنحن لسنا بإزاء مسألة رياضية يعنينا ان نصل الى حل صحيح لها، ولكننا بازاء تكوين جمالي متكامل، نتأمله من كل جوانبه ونستنطق كل معانيه. بعبارة اخرى: كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر. وقد لا يستوقفنا كثيرًا اختيار الشاعر لوقت الغروب اطارًا زمنيًا لخواطره، ولا مخاطبة البحر بهذه الخواطر، فهذان - ونحوهما - من العناصر المتداولة بين الشعراء الذين ينحون منحى الوجدانية او الرومنسية، ولذلك قلنا ان دلالة العنوان هنا - على أهميتها المعهودة - عامة مبهمة. ولكننا اذا اخذنا نتأمل تفصيلات علاقة الشاعر بالبحر، لاحظنا انحرافًا مهمًا يظهر من داخل القصيدة نفسها: أي ان الشاعر يأخذ في طريق معين ثم ينحرف عنه الى طريق آخر.

وبيان ذلك ان «البحر» في القصيدة يقوم بوظيفة «محور» يتحلق حوله عدد من الصور. واذا تأملنا القرابات والفروق بين هذه الصور وجدناها تتجمع في طوائف ثلاث، استقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها:

الطائفة الاولى: (المقطع الاول)

الشاعر يكلم البحر بلا كلفة، (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة مع كون المعنى مخالفًا للواقع: قلت للبحر). الشاعر يصغي للبحر فيطيل الوقوف والاصغاء. الشاعر يتغذى بنسيم البحر، ويشرب الظلال والأضواء التي تنعكس عليه. البحر - في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب - أشبه بروضة غناء، تتحكم هذه الصورة الاخيرة في الشاعر، حتى يحس ان لهذه الروضة

عطرًا، ويسكر بهذا العطر الذي يسري في جوانب صدره.

الطائفة الثانية (المقطع الثاني):

البحر باقٍ وعاتٍ. هذان معنيان حقيقيان، ليس فيهما خيال تصويري، انما الصور كلها راجعة الى الشاعر أو الى هذه الـ«نحن»، وكلها تُربَط بالبحر برباط الضدّية مرة (انت باقٍ # الليالي تحاربنا، تمزقنا، تجعلنا هباء) وبمزيج من الضدية والانتماء مرة اخرى (أنت عاتٍ # نحن كالزبد - زبدك يعلو حينًا ثم لا يبقى منه أي أثر).

الطائفة الثالثة (المقطع الثالث):

البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي. الشاعر يتساءل ولا يظفر بجواب. بل ان الشمس - التي شاركت في نشوة المقطع الاول، حين زينت البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء - تولّي الآن (منهزمة) حزينة، صفراء. ويتساءل الشاعر ايضًا: ماذا آلمها؟ ولكنها أسلمته لليلٍ (أبدي)، مظلم، أخرس.

الصور إذن تعبر عن تغير واضح: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم، الى تنبيه مفاجىء لان كلاً من الشاعر والبحر ينتمي الى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضآلة، الى صمت كامل، أخرس، «أبدي». ولا بد ان تستوقفنا كلمة «أبدي» في هذا السياق، فلماذا كان الليل ابديًا؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل الى الشك؟ أهو ليل غير حقيقي إذن، بمعنى ان الشاعر على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن «شك» لا عن ليل؟ ان هذه العبارة تجعلنا نعيد النظر في الصور التي أمامنا، لعل ثمة معنى باطنيًا يكشف لنا عن جانب آخر من جوانب الحالة النفسية التي تعبر عنها هذه القصيدة. ولا بأس اذا استعنا بالتحليل النفسي، فان هذا المنهج في فهم النصوص يكشف لنا احيانًا عن اسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب ان نزعم انها «فلتات لسان» اذا وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مفحمة أو مجرد حشو اذا وردت في نص أدبي، ونحن نسلّم بهذا المنهج اعتمادًا على مبدأ عام وهو ان لكل حادث سببًا أحدثه، وملاحظة عادية وهي ان الكلام الذي يقال سهوًا ربما فضح نية صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعيًا بهذه النية. ولكننا نشترط لقبوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولهما ألا

يتعسف الدارس في استعماله، وعلامة التعسف ان يكون التفسير واضحًا بينًا مقنعًا فيعدل عنه الى تفسير بعيد أقل إقناعًا. والشرط الثاني ألا يفترض في التفسير الذي يقدمه التحليل النفسي انه كل شيء في القصيدة، فان هذا التحليل لا يكشف كل اسرار النفس الانسانية، انما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزى اليه قيمته.

واذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي بدت لنا ملاحظة جديرة بالنظر: فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي انها تتصل بالفم: قلت: جعلت النسيم زادًا، شربت الظلال والاضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء، هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، الى جانب العلاقة الظاهرة وهي انها جميعًا تتحلق حول البحر، تجعلنا نميل الى الظن بأن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها الى المرحلة الفمية في حياة الطفل، ولشرح ما يقصده علماء التحليل النفسي بهذه المرحلة نقول إجمالًا: ان الاشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تتميز بتركز حياته النفسية كلها حول فمه: فالفم هو مصدر المعرفة ومصدر الوجدان والنزوع جميعًا (لا تتميز هذه المظاهر النفسية بعضها عن بعض في حياة الرضيع). هو يرضع بفمه ويحب بفمه ويناغي بفمه واذا اراد ان يختبر شيئًا دفع به الى فمه. واذا تأملته وهو يرضع ثدي امه وقد أغمض عينيه في استغراق منتشٍ، وربما تصبب عرقًا بعد اتمام الرضاعة، أدركت ان هذه العملية تمثل عنده اندماجًا كاملًا بالأم. واذا نظرت اليه حين تنزع الأم ثديها منه لأمر ما قبل ان يتم الرضاعة رأيت كل امارات الفزع والغضب في هذه المرحلة من حياة الطفل يبدأ تعلقه الشديد بأمه: فهي مصدر هذه اللذة العميقة التي تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لانه، وخصوصًا في الأشهر الثلاثة الأولى، ان لم يكن يرضع فهو نائم، ولعله يحلم بالرضاعة وهو نائم أيضًا، كما يبدو من حركة فمه. إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل النهاية الفاجعة لهذه السعادة الغامرة. (كانت امهاتنا يعرفن ذلك جيدًا، قبل ان نكبر نحن ونتعلم ونقرأ عن التحليل النفسي، فمن أقوالهن المأثورة: ان اول حسرة تنزل في قلب الطفل حين يُفطم). ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفًا: فحوالي الشهر السادس يبدأ الطفل يفتقد امه حين تغيب، ويصرخ حتى تأتي اليه،

فكأنه يشعر بالخوف من فَقْدها، ثم يتقبل فكرة انها شيء مفصل عنه، تحضر وتغيب، وهذه هو البذرة الاولى للوعي بالذات المستقلة فهذا الوعي لا ينبت ولا ينمو إلا في أرض الألم والحرمان.

يمكننا ان نقول ان تدرج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المرحلة الفمية. وربما رأينا - عندئذ - الصورة التي بدت لنا في القراءة الاولى او الثانية ضعيفة الارتباط بصور الفم والشراب والغذاء، تندرج الآن بسهولة داخل هذا النموذج النفسي: ففي المقطع الأول هناك الالتحام السعيد بالبحر (=الأم)، والغذاء الذي يأتي من قبلها ليس مجرد شيء مادي ولكنه بهجة ونشوة، وهناك مناجاة واصغاء، يشبهان حال الطفل حين يناغي امه ويلتذ بسماع صلاتها بعد ان ميزه من بين الأصوات جميعًا. وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر (= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق الهائل بينهما؛ فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئًا ما لا يمكن ان يؤثر فيه، بل انه أيضًا مستبد متجبر، وهنا نلاحظ قيمة اختيار الوصف «عات». والشاعر (=الطفل) في ادنى درجات الضعف، فهذا الذي يتوقف عليه وجوده يمكن، لو منع عنه، ألا يكون هو شيئًا بعده. وهنا ينكشف لنا السر في ذلك التشبيه الذي ربط الشاعر بالبحر مع ان المقطوعة كلها تؤكد الانفصال بل الضدّية: تشبيه الشاعر نفسه بزبد البحر، فانتماء الطفل الى الأم لم يكن (كما يُخيل له في فزعه من الضياع بانفصاله عنها) إلا كانتماء الزبد الى الموج.

أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة. هنا الشمس (التي جعلت البحر يبدو بهيجًا في اول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح ان الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والهزيمة. وبدأ ليل «أبدي»، وحدة لا فكاك منها، ليس فيها الا تساؤل مستمر، والليل مظلم أخرس لا يحير جوابًا. وهنا ايضًا يمكننا أن نلمح السر في ابتداء هذا المقطع الأخير بالتركيب الظرفي (كل يوم)، مع ان القصيدة كانت - حتى البيت السابق مباشرة - تحكي - في الظاهر على الاقل - حكاية وقفة معينة امام البحر في يوم معين.

ولا نقصد من إثبات هذا التناظر، وتفسير بعض صور القصيدة بالرجوع الى

الطفولة الاولى، ان القصيدة لا تعدو ان تكون تعبيرا عن ترسبات تلك التجارب القديمة. إننا لا نستطيع ان نعامل القصيدة، كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلقي مسترخيًا على السرير، ويطلق العنان لخواطره المكبوتة، ولكنه ينطق هذه الخواطر منظومة (على فرض اننا نصلح ان نكون محللين نفسيين). فالشاعر يختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر المتناثرة المبتورة التي تقفز الى سطح الشعور بلا نظام. ان الحلم الشعري يختلف عن أحلام الليل او احلام اليقظة، فقلما أبدعت هذه الأحلام شعرًا. الحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة مكبوتة، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربنا - أيًا كان مصدرها - شكلاً متكاملاً، فهو - من هذه الناحية على الأقل - عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير، وفي هذه القصيدة بالذات نجد نوعين من (الخواطر) خواطر خيالية، تصويرية، تتوارد على ذهن الشاعر حين يناجي البحر، وخواطر واعية تدخل فيما نسميه (شعر التقرير)، وتأتي في ختام كل مقطع. فكأن الشاعر يعيش في عالم الأحلام لحظات قصيرة يقطعها وعيه بالحاضر الماثل:

نشوة لم تطل صحا القلب منها ... مثلما كان أو أشد عناء
وعجيبٌ، اليك يمَّمتُ وجهي ... إذ سئمتُ الحياة والأحياء
أبتغي عندك التأسِّي وما تمـ ... ـلك ردًا ولا تجيب نداء

واذا عدنا الى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا ان التحليل النفسي لا يفسرها تفسيرًا كاملاً. فلعل (الزاد والشراب) يُذكراننا بالمرحلة الفمية، ولكن النسيم والظلال والأضواء، أشياء لا يستريح اليها الانسان ولا يتذوق جمالها الا حين يألف الفرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها، وخبث الناس وخداعهم، الى رحابة الطبيعة وصراحتها وصدقها، والبحر الممتد الى الأفق يثير في النفس سؤالاً: وماذا بعد؟ وكل بعد فله بعد. العين لا تبصر إلا حيزًا ضئيلاً من الكون، والعمر لا يشغل إلا مدة قصيرة من الزمان. فاذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكثر من أم، انه يضع في ذهن الانسان أفكارًا مثل: المطلق والأبدي والخالد، واذا كانت صفات مثل: باقٍ، عاتٍ، أبدي، قد استمدت شحنتها الانفعالية من تجارب الطفولة الاولى، فان معانيها لا تلوح الا للفكر المتأمل، بل ان هذا الفكر يظل

عاجزًا عن الاحاطة بها كعجزه عن انكارها، فلا يملك الا ان يمضي في التساؤل عن كنهها دون ان يظفر بجواب مريح.

يمكننا ان نقول اذن، ان في هذه الصور (نواة)، ترجع الى تجارب الطفولة الاولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعاني كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية. فصورة الرضيع الذي يجزع لانفصاله عن أمه، تخايلنا من خلال صورة الشاعر، فيما يشبه تقنية «التلاشي» المعروفة في فن السينما، وربما اختفت صورة الشاعر تمامًا للحظة، ولكنها لا تلبث ان تعود الى الظهور: صورة انسان ضجر، «ملّ الحياة والأحياء»، يريد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون وشروره فيتجه الى البحر مغرقًا همومه في طلاقته، كما يغرق المحزون آلامه في الخمر، ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يتذكر ان انتماءه ليس الى هذا العصر بل الى البشر (رغم كل ما يقاسيه منهم) وبعد ان نعم قليلاً (في حضن الطبيعة)، يصحو من نشوته الموقوتة الى حيرة وتساؤل، لا يلبث ان يعقبها انهيار كامل. ونحن ندرك العلاقة بين الصورتين (الطفل والشاعر)، ولكننا ندرك أيضًا مدى الاختلاف بينهما، ولعلهما لا تمتزجان إلا في البيتين الاخيرين من القصيدة، عندما ينفجر الشاعر باكيًا نادبًا، ناسيًا كبرياءه، ولعلنا نبتسم (بدلاً من ان نشاطره جزعه ويأسه) حين يقول: «وما عرفت البكاء»، مثلما يقول الصبي الباكي حين ننبهه الى ان البكاء لم يعد يليق به: «أنا لا أبكي».

الصيغ النحوية:

ينبغي الآن ان نترك هذا الفهم للقصيدة حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها، مسترشدين بالمبادىء التي عرفناها في علم الاسلوب. ويمكننا بعد ذلك أن نطابق دلالة الصيغ النحوية على دلالة الصور (وقد لاحظنا من قبل دلالة العنوان ودلالة الوزن والقافية). ولعل أول ما يلفت نظرنا هو طريقة بناء الجمل. فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه، اي ان نهاية البيت توافق نهاية جملة. وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بنوعين من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله، او ان يحتوي البيت على أكثر من جملة واحدة، ولا بد حينئذٍ من نوع من الترابط بين الجملتين، بأن تكون الثانية معطوفة

على الاولى أو تأكيدًا أو تفسيرًا لها، ونادرًا ما يوجد في النمط المأثور من الشعر ما يسمونه (التضمين) أي تعلق معنى البيت بتاليه. ويلاحظ ان التضمين يقع في الأبيات الثلاثة الاولى: فمقول القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تتمة الشطر الاول فجملة ظرفية (إذ مضافة الى الجملة الظرفية بعدها)، والشطر الثاني ثم البيت الثاني كله جمل معترضة معطوف بعضها على بعض. وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر، وانغماسه التام في المنظر. ولكن هذا الانغماس يقطع فجأة (نشوة لم تطل)! فهذه الجملة الاسمية التي حذف مبتدأها تشبه طرقة عنيفة، تأتي بقية البيت لتكمل معناها.

والسمة الغالبة على الأبيات الثلاثة الاولى من المقطع الثاني هي تقابل الجمل القصيرة. وتلفت نظرنا في البيت الاول صيغة النداء: (أيها البحر)! التي تدل على البعد، وفي البيتين الثاني والثالث هاتان الجملتان القاطعتان: (أنت باقٍ)، (أنت عاتٍ)، تتلو كل واحدة منهما جملة طويلة، بل شديدة الطول بالقياس الى الجملة الاولى، كأنهما حنين الضعيف المغلوب. ثم تغلب صيغة الجمل القصيرة المنقطعة في البيتين الأولين من المقطع الثالث. والتقابل في المقطع الثاني يوحي بالانفصال، كما ان الانقطاع في المقطع الثالث يوحي بالحيرة والتشتت. واذا قورن البيتان الأولان من المقطع الثالث بالأبيات الثلاثة الاولى من المقطع الاول - من حيث تركيب الجمل - بدا الاحساس بالهزيمة النهائية واضحًا، لا يكاد يحوج الى هذا الاعلان الفاضح عنها في البيتين الاخيرين.

ولكننا قد نجد تفسيرًا لهذه الهزيمة السريعة - طبقًا لمنطق القصيدة نفسها - حين نلاحظ استعمال ضمير المتكلم. فضمير المتكلم المفرد ينتشر في معظم أبيات القصيدة. وإذا دققنا النظر اكثر لاحظنا انه يقوم في البيتين الاولين بدور الفاعل (أربع مرات) على حين انه في البيتين الاخيرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة حرف جر مرتين، وبواسطة الاضافة مرتين) إلا فعلاً واحدًا وهو فعل البكاء.

وأهم من ذلك ان الشاعر يعدل عن ضمير المتكلم المفرد الى ضمير الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة تقريبًا: وأهمية هذا الموقع انه بداية الانقلاب من حال النشوة الى حال اليأس والحيرة، فصحوة الشاعر

الى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر، تقترن بشعوره بانه واحد من البشر: هذا الانتماء الذي يرفضه أصلاً، ولكنه يراه الآن واقعًا لا مفر منه، أو «قضاء» كما يسميه في البيتين الاخيرين.

ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل انها تميل بنا نحو التفسير الثاني (الاجتماعي) وان لم تنفِ التحليل الاول (النفسي). ومن هنا يمكننا ان نستنتج ان الصور تغوص في أعماق العقل الباطن (وان تشربت كثيرًا من التجارب الواعية)، على حين ان البناء النحوي (ولعل الأمر نفسه يصدق على البناء الفني كذلك) يأتي قريبًا من منطقة الوعي. وربما صحّت هذه النتيجة بالنسبة الى قصائد اخرى، أو الى الشعر بوجه عام. ولكننا لا نملك ان نقررها الآن إلا في حدود هذه القصيدة. ولعلنا نملك ان نقول أيضًا اننا فهمناها فهمًا مقاربًا لحقيقة ما انطوت عليه. أما قيمة هذا الذي انطوت عليه، فشيء يجب ان يقرره القارىء بنفسه. والغالب انه سيحبها قليلاً أو كثيرًا، طبقًا لتجاربه الخاصة، وفهمه للحياة[1].

(1) مدخل الى علم الأسلوب 73.

الفصل الثالث:

الأسلوب في الرواية

- رواية (الحيوانات) للصادق النيهوم

الأسلوب في الرواية

رواية (الحيوانات) للصادق النيهوم

رواية الصادق النيهوم (الحيوانات) تصلح لاختيار معيار اسلوبي، ينطلق من خلال تصور العلاقة بين (اللغة) و(التوصيل)، فيقيم بينهما حدًا فاصلاً بين (الأسلوبي) و(غير الأسلوبي) في النص. ويتأسس ذلك المعيار على فكرة قارة في الدراسة الأسلوبية، وهي تلازم مفهومي (النوع الأدبي) مع الأسلوب، فكل نوع يتناسب مع طرق للتعبير، ضرورية، ومحدّدة بدقة، وهي لا تعينّ التراكيب فحسب، بل تعينّ أيضًا، المفردات والنحو والصور[1].

سنحاول إذن، استكشاف دلالتين أسلوبيتين:

الاولى: دلالة ما تحت الرمز، وهي مجموع الدلالات الاصطلاحية التي يلجأ اليها النوع الأدبي لتوظيف الرمز اللغوي على نحو خاص بذلك النوع، وسنهتمّ، هنا، ببعض العناصر البنيوية التي رأيناها، من خلال الرواية، ذات خصائص مميزة ومؤثرة في النص، وهي البناء الدائري للأحداث والشخصيات والراوي، وقد أشرنا الى هذا الجانب بجزء من العنوان (أسلوبية الرواية).

الثانية: دلالة ما فوق الرمز، وهي كيفية توظيف الرموز اللغوية، وتفاعلها مع العناصر البنيوية، بما يشكل أسلوبًا خاصًا للمؤلف (الروائي) في رواية (الحيوانات). وقد تناولنا فيه علاقة (التكرار) بالبناء الدائري للأحداث، و(الكناية) برسم الشخصية، و(المقابلة) بالحوار.

ونبدأ بتقديم ملخص لأحداث الرواية.

الى الصحراء خرج الذئب جائعًا، فقابل صديقه الصقر الذي قدّم له نبوءةً، تجعله يحكم الغابة، انتبه الذئب على الغابة، ودخلها فهاجمه الأسد، ملك الغابة الجائع، وهمَّ بأكله، إلا ان الذئب نبّهه على ما خلق الله طعامًا للأسود، ونبّهه كذلك، على ان يكون ملكًا، وان يعينّ الكلب رئيسًا للحكومة.

---

(1) الأسلوب = جيرو 13.

وجرى اختيار الوزراء بمساعدة الذئب، وزارة العدل للتمساح، والاذاعة للقنفذ، وزارة الكلام للثعلب، وزارة الثقافة للجرذ، وزارة الدفاع للضبع، وزارة التخطيط للنمر. وسرى بين الحيوانات الأخرى التي لم تشترك في الحكومة كلام، إلا ان أهم شخصية مستبعدة هي الفيل، الذي التفّت حوله مجموعة من المعارضين.

أذاع الكلب رئيس الحكومة البيان الأول من التلفزيون، فلقي استهجانًا، وسخرية من الحيوانات المعارضة، فكانت تسخر وتضحك لبنود البيان، مما اضطر الفيل، وكان جالسًا وسط المقهى، الى ان يتكلم ويكشف عن نوايا الحكومة المبيّتة ضد مصلحة الشعب، في أثناء كلامه، اتصلت الحيوانات المؤيدة له سابقًا بالمباحث، فقُبض عليه ومن معه. أجرت مجموعة من الصراصير التحقيق مع المتهمين، ودارت أحداث فظيعة في غرف التعذيب، وانهار الجميع إلا الفيل.

فجأة طار الفيل من السجن، وعمّت الحكومة الفوضى، وانتشرت كذلك، بين زعماء الاحزاب. إلا ان السنجاب صديق الفيل بدأ بتحريض الشعب على تأييد الفيل، فذكّر بمواقفه ونضاله، داعيًا إياهم الى التجمع على مائدة العشاء، وفي الليلة الموعودة، قدّم الفيل العشاء لضيوفه، وأعلن عن مبادئه فتمّ إلقاء القبض عليه ثانية.

قدّم التلفزيون محاكمة الفيل، كان الخروف في قفص الشهود، والديك في قفص النيابة. في المقهى جرت مشادة كلامية بين الخرتيت الذي أصر على مشاهدة المحاكمة، والجمل الذي أصر على إطفاء جهاز التلفزيون، وتُعرض المحاكمة، ويتكلم فيها الخروف والديك والفيل، فتتفرّق الحيوانات المشاهدة فرقتين: فرقة مؤيدة للمحاكمة، وفرقة مؤيدة للفيل.

ويتولى السنجاب حملة التأييد للفيل، والتحريض ضد الحكومة، وتتخلى عنه الحيوانات الخائفة، فينفرد بالتمرد والثورة، ويتركها غاضبًا الى الصحراء. في الطريق تقابله قوقعة، تشير عليه بمقابلة الصقر، شيخ النساك في قمة الجبل، هجم الصقر الجائع على السنجاب، والسنجاب يسبّح له، وحين رفعه الصقر بمنقاره ليأكله، نبّهه على ما خلق الله له من الأرانب والبط، ونبهه كذلك، على أن يكون

شيخًا، وان يذهب معه الى الفيل المصلوب، لكنه طلب منه ان يذهب الى الجبل وينتظر هناك أربعين يومًا.

أما السنجاب فقد ذهب الى الفيل، وحفر تحته سردابًا لتهريبه، وعندما اختفى الفيل ذهب السنجاب يُعلم الملك باختفائه، وفسّر له قصة الاختفاء على انها معجزة، شارك في أحداثها جد الملك وجد رئيس الحكومة وجد المستشار (الذئب)، فيصدق الجميع أنّ الفيل هو الصقر، وأنّ الفيل لم يكن فيلاً حقيقة، وكذلك الصقر.

تسلل السنجاب سرًا الى الصقر في الجبل، وأكمل مستلزمات هيئة الشيخ، أعطاه جبةً وعمامةً وعلّمه أشياء خاصة. وحالما همّ السنجاب بالانصراف منعه الصقر ثم أكله ليدفن معه سر حقيقته. ولكن الذئب كان يعرف السر أيضًا، فلم يُفد أكل السنجاب شيئًا. هام الصقر على وجهه، التقى الذئب، وتشاورا في أمر الحكومة، وبحثا التفاصيل، ولا سيما مكانتهما في الأحداث الأخيرة: الصقر شيخ النسّاك والموجه الروحي للحكومة، والذئب مجرد مستشار.

استنكر الذئب وضعه، وأيقن ان لا خلاص له إلا بالمغادرة الى مكان آخر، في الطريق قابله الصقر، كما قابله اول الحكاية، وقدّم له نبوءة، تجعله يحكم المدينة، رفضها الذئب، لانه سبق ان مشى وراء أحلام الصقر، فعاد الى حيث بدأ.

الراوي:

هناك حالتان لتشخيص الراوي الذي نسمع صوته، وهو يسرد علينا الأحداث؛ فإما ان يكون الراوي خارجًا عن نطاق الحكي، وإمّا ان يكون شخصية حكائية، موجودة داخل الحكي، فهو، اذن، راوٍ ممثّل داخل الحكي، وللتمثيل مستويات، فإما ان يكون الراوي مجرد شاهد، متتبع لمسار الحكي، ويتنقل، أيضًا خلال الأمكنة، ولكنه لا يشارك في الأحداث، وإما ان يكون شخصية رئيسة في القصة[1].

الراوي في (الحيوانات) يخرج عن الانضواء في احدى الحالتين السابقتين، فلا

(1) بنية النص السردي 49.

هو خارج عن نطاق الحكي؛ فيكون سرده موضوعيًا، كما في الروايات الواقعية، ولا هو شخصية حكائية، فيكون سرده ذاتيًا، كما في الروايات الرومانسية. الراوي الذي نريد تشخيصه، يتخذ هيئتين متبادلتين: هيئة الراوي المشارك في الأحداث، وهيئة الراوي المحايد.

يظهر الراوي المشارك من خلال تدخلاته في الأحداث، وقد تدخل في الرواية (75) مرة، موزعة على فصول الرواية، ومختلفة من حيث حجمها وفاعليتها المؤثرة. نعرض لها من خلال الترسيمة الآتية:

تدخلات الراوي المشارك

الفصل	عددها	نوعها	الصفحات
الاول	11	متوسط	5. 6. 8. 9. 11. 12(مرتين). 14 (مرتين). 15. 16.
الثاني	11	متوسط	17. 18. 19. 20. 21. 22 (مرتين). 24 (مرتين). 25. 27.
الثالث	8	طويل واحد	والبقية متوسطة 29. 31. 32. 33. 34. 35. 37. 38.
الرابع	7	3 طويلة	والبقية متوسطة 39. 40. 44. 45. 48(مرتين). 50.
الخامس	12	3 طويلة 4 قصيرة	والبقية متوسطة 51. 52 (مرتين). 53. 54. 55. 56. 58. 60. 61 (مرتين).
السادس	8	واحد طويل	والبقية متوسطة 63. 64. 66. 67. 68. 69. 70. 72.
السابع	7	متوسط	73. 75. 76. 77. 78. 79. 82.

الثامن	4	اثنان طويلان	واثنان متوسطان 83. 86. 87. 88.
التاسع	7	متوسط	89. 90 (مرتين). 91. 93 (مرتين). 94.
الخاتمة	4	واحد طويل	و3 متوسطة 95 (مرتين). 97. 99.

قد تؤدي كثرة تدخلات هذا الراوي، الى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، اذ يصعب بعد هذا على القارىء ان يصدق ان الأبطال لديهم حرية الحركة والتصرف[1]. ولكن هذا الاحتمال بعيد عن البناء الروائي الخاص برواية (الحيوانات)، ذلك لأن الكاتب ميّز تدخلات الراوي المشارك بخصائص، تجعل أثره مندرجًا في مسيرة الأحداث الطبيعية للنص، من خلال الاجراءات الآتية:

أ - المقاربة بين الراوي المشارك والراوي المحايد مقاربةً تصل أحيانًا الى التدخل بينهما، ففي بدء الرواية نقرأ صوتي الراويين متعاقبين:

(نجلس معًا، وكل واحد منا معه أذناه) - الراوي المشارك.

(ذات مرة جاع الذئب. خرج يبحث عن رزقه...) - الراوي المحايد.

ولا شك ان أثري الراويين متساويان على مستوى السرد، فكلاهما يمهد لحدث، ولما كان الراوي المشارك أولًا، فانه كان وحدة سردية مهدت للراوي المحايد الذي كان أثره وحدة سردية أيضًا.

ب - لم تقطع تدخلات الراوي المشارك مسار السرد، بل أسهمت في السرد، وشاركت في فاعليته، بحيث صارت السرد نفسه، في مواضع كثيرة من الرواية، منها على سبيل المثال:

سعل الذئب مرتين. كان من عادته أن يسعل عندما يريد ان يلفت نظر احد اليه. (يا مولاي) قال الذئب بعد ان نظر اليه الأسد (يا مولاي ماذا يستطيع الببغاء ان يفعل سوى أن يتعلم منك الزئير؟ ألا تريد ان تستفيد من تجارب إخوتك الملوك؟ لقد تغيّر عصر الببغاء وجاء الآن عصر الثعلب الذي يحسب لكل كلمة

(1) بنية النص السردي 49.

ألف حساب، ويدفع الحساب لكل ألف كلمة) أشاح الملك بوجهه، كان قد أدرك انه خسر وزارة الكلام، لكنه كان يأمل ان يكسب الجريدة الرسمية. (ص 14).

الأثر الناجم عن اسهام هذه التدخلات في الأحداث يسوّغ كثرتها في مقابل الأثر الذي أحدثته وحدات السرد الخاصة بالراوي المحايد (الذي سنأتي اليه لاحقًا)، فالراوي المشارك تدخل (75) مرة موزعة على فصل الرواية بنسبة 7.5، في حين ان الراوي المحايد تدخل (5) مرات في الرواية كلها، اي بنسبة 0،5، مما يدل دلالة واضحة على حركية أحداث الراوية او حركية السرد، التي تتناسب مع كثرة شخوص الرواية (56) شخصية.

ج - تتفاوت تدخلات الراوي المشارك من حيث الطول، فهي على ثلاثة أنواع: طويلة ومتوسطة وقصيرة. وسنأخذ الفصل الخامس الذي ضمّ (12) تدخلاً نموذجًا، وفيه التدخل الطويل:

في المقهى أصرّ الجمل على إطفاء التلفزيون لكي لا يشاهد محاكمة الفيل، وأصرّ الضفدع على عدم إطفائه، وتماسكا بالأرجل، وعضّ كلاهما أذن الآخر ثم اتفقا سويًا على الفرجة من دون صوت، وأضاءت الشاشة، وظهر الفيل في قفص الاتهام، وظهر الخروف في قفص الشهود وظهر الديك في قفص النيابة، وكلهم يتحدثون من دون صوت، وكلهم يفتحون أفواههم ويغلقونها. (ص 51).

وفيه كذلك التدخل المتوسط:

ومن دون ان يعبأ باعتراض أحد رفع الخرتيت صوت الجهاز وكان وكيل النيابة قد فرغ تقريبًا من مرافعته. (ص 52).

وفيه التدخل القصير:

تقدم الجمل وأطفأالجهاز (ص52).

احتوى الفصل على (3) تدخلات طويلة و(5) تدخلات متوسطة و(4) تدخلات قصيرة، فاذا تفحصنا المتوسطة والقصيرة وجدنا أغلبها تكرارًا. (تكرر التدخل القصير الذي ذكرناه 3 مرات). وهذا يعني ان التدخلات الطويلة جاءت مقاطع وصفية، يكاد الزمن ان يتوقف فيها، وهذا يمنح فرصة للراوي لكي يصف المشهد الروائي بتفاصيله، أما في التدخلات المتوسطة، فالفرصة أقل، لذلك

نجدها ضمت وصفًا أقل مما هو في التدخلات الطويلة، أما الصغيرة فتكاد تكون لمحة سريعة، أو اشارة سريعة الى وجود الراوي المشارك، وهو يقطع حوار الشخصيات.

د - تبدأ الرواية بتدخلٍ للراوي المشارك وتنتهي به، ويبدأ الفصل (أي فصل من فصول الرواية) بتدخله، وينتهي به كذلك. وهذا يحيلنا الى وجود الراوي المشارك وحضوره، فهو لا يفارق السرد من أوله الى آخره، ويحيلنا كذلك الى مسألة جديرة بالانتباه، وهي ان الكاتب يدير أحداث الرواية بشكل لقطات منظمة كما يريد، لا كما تسير طبيعة الأحداث، اي انه يختار اللقطات المناسبة لما رسمه من بناء لروايته (كما يفصل مخرج الشريط السينمائي)، وبذا تكون الرواية مجموع لقطات مختلفة المواقع والأزمنة إلا انها تنتظم انتظامًا خاصًا يُلمّ بجميع المشاهد ويُظهر، وهي تتفاعل مع الأحداث:

عند النهر التقى الخرتيت صدفة بالضفدع...

تحت الشجرة التقى الثعبان بالعقرب وتظاهر أولًا بأنه لا يراه...

فوق الشجرة التقت البومة بالخفاش لكنها لم تندهش للقائه...

في المقهى جلس الفيل وسط حلقة من أصدقائه... (ص 17. 18. 19. 20).

وقد تعمد الكاتب فرز تدخلات الراوي المشارك عن غيرها بطبعها بحروف مضغوطة، بارزة، وبكتابتها في وسط الصفحة، وهذا ينبه القارىء على ما يريده الكاتب، ولو كان ذلك من خلال الراوي المشارك.

لقد أسمينا هذا الراوي (المشارك)، لأننا نرى حركته في عالم الرواية، فهو ينتقل من موضع الى آخر، كأنه شخصية طبيعية من شخصيات الرواية، ففي مقطع تعذيب الشخصيات (الحيوانات) يقوم بالانتقال من غرفة الى غرفة:

ننسحب. نتظاهر بأننا لا نرى. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة

هنا كانوا يضربون الخنزير بعصا المقشة...

ننسحب... هنا كانوا يضربون القط بعود من النعناع..

ننسحب... هنا كانوا يربتون على كتف التيس...

ننسحب. أكثر من ذلك لا يهمنا ان نسمع، لقد شدّ الفيل أزرنا، ونحن ندعو الله ان يشد من أزر الفيل. (ص32. 33. 34. 38).

وهو ينتظر الحدث، لانه سيتأثر به، كما تتأثر الشخصيات:

- إننا ننتظر توزيع الحقائب (ص13).

-حسنًا اننا هربنا فقد تحركت سيارة المباحث (ص29).

- قال الذئب، وهو يحمل جريدته. ويغير مقعده بعيدًا (ألا يستطيع المرء ان يقرأ جريدته وحده في سلام حتى اذا كان ذئبًا). يعترينا الفضول، نشتري لأنفسنا جريدة، نقلب صفحاتها المصنوعة من أوراق البرسيم (ص40).

وهو كذلك، يبدي رأيه بالشخصيات وبسلوكها، ويعلق على الأحداث:

- انحنى الكلب. ذيله يرقص وعيناه تطبلان

-مشهد لا يليق حتى بكلب (ص12).

- وبصوت مخنوق بعض الشيء وغير نقي بعض الشيء بدأ رئيس الوزراء يتلو بيان الحكومة، ونحن سنعطيه أذنًا واحدة، لانه اكثر من ذلك لا يستحق (ص22).

مجموع تدخلات هذا الراوي وأثر تلك التدخلات في الرواية يجعله مندرجًا تحت ما يسمى بالراوي كلي العلم، او الراوي العليم، وهو الذي يملك حرية الحركة، والتنقل بين مختلف عوالم الشخصيات الروائية، وله القدرة على الرؤية والسماع، وله القدرة كذلك على حجب رؤيته وسماعه عن القارىء، فضلاً عن انه يمتلك حرية التعليق على تصرفات الشخصيات، وتفسير تصرفاتهم لنا، وقد يقوم بمدح او ذم سلوك معين لاحدى الشخصيات[1].

ويجابهنا راوٍ آخر مختلف عن الراوي المشارك، هو الراوي المحايد، أطلقنا هذا الاسم عليه، لأنه لا يتدخل في الأحداث، ولا يتنقل مع الشخصيات، لذا كان صوته ضعيفًا بجوار شدة صوت الراوي الأول، تعمّد الكاتب تشكيل هذا الراوي بخصائص معينة، نستعرضها فيما يأتي:

(1) النقد التطبيقي 86.

أ - ظهر صوته واضحًا يسرد (5) مواضع صغيرة من الرواية هي:

1 - ذات مرة جاع الذئب. خرج يبحث عن رزقه في الصحراء. لم يجد فيها شيئًا، ولم يقابل أحدًا سوى صديقه الصقر (ص5).

2 - فذات مرة جاع الأسد - لا بدّ انه جاع - وخرج يركض في الغابة هائمًا وراء أنفه، والحيوانات تركض أمامه، والأشجار تفسح له الطريق. جرى طويلاً على غير طائل. سقط في مستنقع. سلخ جلده. جرح أقدامه. وشج رأسه بين صخرتين، كله على غير طائل. فجأة ظهر الذئب. غبار السفر ما يزال على وجهه، لمحه الأسد الجائع هجم عليه، رفعه في الهواء وطرحه على الأرض، الذئب رفع رأسه وشرع يضحك. (ص6-7).

3 - بعد ذلك أذهلته الصدمة. وأخذ قلبه يدق وأخذ رأسه ينبح وبعد ذلك سقط أرضًا مغشيًا عليه. (ص11).

4 - قال الأسد متظاهرًا بأنه لم يقل شيئًا وإذ ذاك انحنى الذئب فجأة، وهمس في أذن الكلب. (ص12).

5 - فذات مرة جاع الذئب، لا بد انه جاع، وخرج متسللاً في جوف الليل بحثًا عن شيء يأكله، فلم يجد في جوف الليل ما يستحق لأكل، ولم يقابل أحدًا سوى صديقه الصقر. (ص98).

ولكن صغر هذه المواضع يجب ألا يحجب رؤيتنا عن ان الراوي المحايد سرد بدء المتن الحكائي، أي أننا أخذنا الرواية منه، ثم إنه عاد في النهاية ليطلعنا على نهاية الأحداث، وسرد ايضًا قصة الذئب والاسد المضمنة داخل الرواية، وأسهم كذلك في وصف بعض المشاهد.

ب - في أحيان كثيرة بلغت (95) مرة، كان هذا الراوي يصف هيئة الشخصية وصفًا مختصرًا بجملة او بكلمة، يبيّن في هذا حال الشحصية، ويتطابق هذا الوصف كثيرًا مع الحال النحوية بعد الفعل (قال):

- قال الذئب، وهو يبتعد غاضبًا.

- قال الذئب مستنكرًا.

أفاد الوصف المختصر حركة السرد، فلم يتوقف الزمن السردي، كما يتوقف عادة في مشاهد السرد الوصفية، ثم انه كانْ يشير الى أحداث جزئية سريعة:

- قال الجمل للبطة البنية الجالسة وراء البار (ص42).

- قال السنجاب الذي كان يسكر وحده منذ الصباح (ص42).

ان وجود راويين في رواية (الحيوانات) لا يعني تعددية وجهات النظر، فالكاتب تعمد ان يجعل صوت الراوي المحايد خافتًا بجوار شدة صوت الراوي المشارك. وأقام كذلك، صوت الراوي المشارك على ضمير الجمع المتكلم، فهو يسرد من خلال الضمير (نحن). واذا كان هذا الضمير ينبىء بمشاركة خاصة بالأحداث، فإنه يشير الى رغبة الكاتب في مشاركة المتلقي في الأحداث ايضًا. إنه يحاول إشراكنا في العالم الروائي الذي أقامه دون ان يسألنا عن الاستعداد لذلك. إنه يحاول ادخالنا في الرواية او ادخال الرواية في رؤوسنا. وكل ذلك لا يخرج الرواية عن ان تكون ذات صوت واحد، حيث تتحرك كل وجهات النظر ضمن مستوى صوت واحد، يتطابق مع الرؤيا الايديولوجية والاجتماعية للكاتب، فمثل هذه الأصوات لا تمثل سوى تنويعات على لحن واحد، وبشكل أدق، تنويعات على طبيعة صوتية واحدة، فالشرط الأساسي لاكتمال ملامح الرواية متعددة الأصوات تتمثل في استقلالية المنظورات والمواقف[1].

(الحيوانات) اذن رواية ذات صوت واحد، ولكن وجود راويين يكشف لنا عن وجود مستويين للسرد: المستوى الذي يرويه الراوي المشارك، والمستوى الذي يرويه الراوي المحايد.

أبرز ظاهرة على المستوى الاول هي الاشتراك مع المتلقي من خلال ضمير الجمع المتكلم، وقد سبق أن ألمحنا الى هذه الظاهرة، وهنا نتساءل عن قصد الكاتب، عن الهدف الذي أراد الكاتب تحقيقه من ذلك، لقد حاول الكاتب ان يجعل المتلقي يتابع الأحداث بنفسه، بأن يعيش في أجواء الرواية، ويرى شخصياتها عن قرب، وبذا يضمن توصيل أفكاره التي جسّدها في السرد كله.

(1) الصوت الآخر 66.

ويبدو ان الكاتب أفاد من السرد الحكائي القديم في هذا، فقد كان (بيديا) الفيلسوف مؤلف (كليلة ودمنة) يحرص على ان تكون عند (دبشليم) ملك الهند، رغبة في السرد، وذلك ليضمن متابعة يقظة متحمسة، ويجعل المتلقي (المروي له) يشارك في العملية السردية، واذا لم يُبدِ المتلقي رغبة في الاستماع فان السرد يصبح بلا معنى. الراوي يحرص إذن على ان يكون ملبّيًا لدعوة صادرة عن المتلقي، وبدون هذه الدعوة يصير طفيليًا لا يُصغى اليه[1].

الظاهرة الاخرى على المستوى الأول (مستوى الراوي المشارك) هي انه يمهّد للانتقال الى عالم الرواية، هو كالجسر الموصل بين العالم الواقعي والعالم المتخيّل في الرواية، فقد بدأت الرواية بصوت الراوي المشارك، لا ليباشر السرد، وانما ليهيّئ له:

نجلس معًا، وكل واحد منا معه أذناه. (ص5).

وانتهت الرواية به أيضًا، أي أنه كان يمهد للخروج من العالم المتخيّل الى العالم الواقعي:

نقف هنا، لكي نقطع الحديث. وكل واحد منا تحمله رجلاه

ودعونا الآن نفترق على خير، قبل ان نجتمع على غيره (ص99).

في كل ذلك كان الكاتب يضع اطارًا سرديًا لروايته، فالسرد يحتاج الى الاعلان عن نفسه بصيغةٍ من الصيغ، تكون بالنسبة الى الحكاية كالاطار بالنسبة الى اللوحة، وهكذا فان عبارة (زعموا أن) في (كليلة ودمنة) تعلن للمتلقي ان السرد قد بدأ، وتحدد نوعه، والشيء نفسه في عبارة (بلغني أن) التي تفتتح بها شهرزاد حكاياتها في (ألف ليلة وليلة) وعبارة (كان يا ما كان) التي نجدها في مطلع بعض القصص الشعبية[2].

البناء الدائري:

اتبع الكاتب أسلوب البناء الدائري للأحداث، وهو يقوم على سرد قصص،

(1) الحكاية والتأويل 33.

(2) الحكاية والتأويل 34.

تكون نهايتها عودة الى البداية التي انطلقت منها[1]، هذا النوع من البناء يختلف عن طريقة التتابع في سرد الأحداث، إذ تعتمد هذه على الزمن خيطًا رابطًا لمختلف أحداثها.

تبدأ (الحيوانات) بمشهد لقاء الذئب والصقر، وتنتهي به أيضًا، وللمقارنة بين المشهدين نعرضهما معًا:

البداية	النهاية
ذات مرة جاع الذئب. خرج يبحث عن رزقه في الصحراء. لم يجد فيها شيئًا، ولم يقابل أحدًا سوى صديقه الصقر.	فذات مرة جاع الذئب، لا بد انه جاع، وخرج متسللاً في جوف الليل بحثًا عن شيء يأكله، فلم يجد في جوف الليل ما يستحق الأكل، ولم يقابل أحدًا سوى صديقه الصقر.
(تشجع) قال الصقر (رأيتك في المنام تلبس جبة، وصغار الدجاج بين يديك). (دعني من أحلامك) قال الذئب (تعبت منك، ومن كلامك المسحور، تطعمني الدجاج في منامي، فلا آكل ولا أنام...)	(تشجع) قال الصقر (رأيتك في منامي تلبس جبة وحولك صغار الذئاب). (دعني من أحلامك) قال الذئب (هذا آخر ما ينقصني تلبسني جبة في الليل، وتعرّيني على الملأ في النهار...).

ان مجمل أحداث الرواية يقع بين هذين المشهدين، وكل مشهد ينبع من (رؤيا)، الواقع هنا يفسر الرؤيا، وتجري الأحداث على مقتضى الرؤيا، ولكن النتيجة تختلف، فالنتيجة ليست مبنية على مقومات الرؤيا، الرؤيا هنا هي رؤيا الصقر الذي أراد ان يخطط للأحداث ويصنعها حسبما يشاء، لا حسبما يشاء الذئب. الذئب هنا منفذ لخطةٍ وليس راسم خطة، وعندما تنتهي الوقائع ولا يحصل الذئب على شيء، يقدم له الصقر رؤيا اخرى، فيغريه ان ينفذ خطة أخرى، لكنه

(1) البنية القصصية 308.

يرفض لمعرفته بالنتيجة مقدمًا، وفي الوقت نفسه يحاول الصقر إغراءه، فيعيد دوره في لعبة جديدة، وتبقى النهاية مفتوحة لاحتمالات شتى:

فهذا الصقر ينوي ان يقول شيئًا في لسانه المسحور لكي يغير الذئب رأيه، ونحن لن نعرف متى سنقف اذا تغير رأي الذئب. (ص99).

اذن ستتكرر القصة مستقبلاً، وقد تكررت في الماضي، ويبدو ان طبيعتها وليدة التكرار، والدوران على محيط، ما ان تنتهي حتى تبدأ من جديد.

البناء الدائري الذي اعتمده الكاتب يذكرنا بمقولة (التاريخ يعيد نفسه)، ليس التاريخ بتفاصيله، بل بعمومه، والسلطة بعض من عموم التاريخ، وما علينا اذا أردنا تفسير البناء الدائري في رواية (الحيوانات) الا ان ننظر رأسيًا في مجرى التاريخ وأفقيًا في أشكال الحكومات، لنخلص الى ان القصة تُعاد، والنتيجة تتكرر، فكأننا نعيش سائرين على محيط الدائرة، ندور مع أحداث الدنيا، لنرجع الى حيث بدأنا. تحدث الوقائع على الارض كل مرة، ولا يتغير من مغزاها شيء، لذلك كانت البداية (ذات مرة...) وكانت النهاية (ذات مرة...) ولا عبرة بالزمان والمكان والأعلام. وفي كل مرة تنبثق الحياة عن رؤيا او نبوءة، تتشكل الوقائع بحسب منظورها، فترسم المستقبل الوهمي، بمعنى ان الحياة لا تحمل اسبابها، ولا تتفاعل مجرياتها ولا تتصارع، فالمستقبل مرسوم ومُعد لتدخل فيه الأشياء والموجودات.

داخل البناء الدائري هناك بناء مضمّن، وهذا يشيد أحداثًا دائرية أيضًا، تستند الى التكرار والاعادة، فبعد نهاية مشهد (الصقر والذئب) يشير الذئب على الأسد بتأليف حكومة، وبعد نهاية مشهد (الصقر والسنجاب) يشير السنجاب على الصقر بشراء مسبحة. ان تأليف الحكومة هو محور الأحداث التي تلته، وكذلك شراء المسبحة بالنسبة الى الأحداث التي تلته، فيمكن القول ان الاحداث في المشهدين - وهما مختلفان - نبعت من مصدر واحد، تُكرر مرتين بشكلين مختلفين، وهذا يعني ان البناء المضمّن يقوم على الاعادة والدوران على محيط، ولكن هذا الدوران حاصل على محيط دوائر صغيرة، تدور كلها داخل البناء الدائري العام، وتأتي حركة الرواية من دوران كل الدوائر: الدائرة الكبيرة ومن داخلها الدوائر الصغيرة.

التكرار والبناء الدائري:

استثمر الكاتب ظاهرة التكرار في روايته، فصارت سمة أسلوبية ظاهرة، تحرّض على دراستها وتأويلها، وقد ورد التكرار في الموروث البلاغي العربي، ووضعت له حدود، تدور حول التأكيد وتتنوع عليه. وبلاغته في رأي القدماء، تتجسد في الفائدة، ذهب ابن الأثير (ت637هـ) الى ان التكرار هو زيادة اللفظ عن المعنى لفائدة[1].

ولا تبتعد الفائدة المعنية عن التأكيد كثيرًا. أما في رواية (الحيوانات) فيتسع التكرار ليشكل خصيصة أسلوبية للكاتب، من خلال علاقته بالبناء الدائري للأحداث التي تشكلت الرواية به، ومن خلال تنويعه بهيئات مختلفة، جعلته مرنًا طيعًا، يديره الكاتب كيفما يريد. لذا نعرض لأنواعه في الرواية بتقديم نموذج واحد لكل نوع:

1 - التكرار في الحوار:

وهو تكرار كلمة - في الغالب - تكون أساسًا للاستفهام (الاستفهام الانكاري) بحيث تنتفي فكرة الكلام بقيام فكرة جديدة، ففي حوار الأسد والذئب:

(انت؟) قال الذئب (انت شخصيًا ملك الغابة والحيوان الأول تتضور جوعًا هنا حتى تطمع في جثة خادمك الذئب؟)

(جائع) قال الأسد.

(جائع؟) قال الذئب مستنكرًا (الملك ابن اللبوة جائع؟).

لماذا خلق الله أبناء التيوس والغنم..؟

(ماذا نفعل؟) قال الأسد بخجل.

(ماذا تفعل؟) قال الذئب وهو يدفعه بعيدًا (ص7، 8).

ان وظيفة التكرار في هذا الحوار هي تشكيل أساس لنقض فكرة قائمة. وتوجيه الأذهان الى فكرة اخرى تنطلق منها الأحداث اللاحقة. فالاستفهام الأول

(1) المثل السائر 2: 128.

في (انت؟) ينكر ان يكون الاسد وهو ملك الغابة، وعنده ابناء التيوس والغنم، جائعًا؛ فيستفهم الاسد عن كيفية تحقيق وجوده ملكًا، ويجيب الذئب باستفهام آخر ينقض الاستفهام السابق ويهيىء الطريق فتجري الاحداث، بعد ذلك، على حسب الخطة.

2 - تكرار تركيب معين مع تغيير طفيف في الصيغة اللغوية، وهذا التكرار يوفر دلالة على تأكيد موقف معين مع تبديل الشخصيات مثل:

عند النهر التقى الخرتيت صدفة بالضفدع...

تحت الشجرة التقى الثعبان بالعقرب وتظاهر اولًا بأنه لا يراه...

فوق الشجرة التقت البومة بالخفاش لكنها لم تندهش للقائه... (ص17. 18. 19).

ولتجريد التكرار هنا نستطيع ان نثبت انه مؤلف من:

ظرف مكان + مضاف اليه + الفعل (التقى) + فاعل + جار ومجرور متعلقان بالفعل. ونظرة سريعة الى هذا التجريد توضح انه عبارة عن كلام تام - حسب النحو - اذ إنه يحتوي على جملة فعلية مع متعلقاتها. بمعنى آخر ان هذا التركيب يقدم فعلًا (حدثًا) صغيرًا، سخّره الكاتب لتقديم مشاهد متباينة ولكنها تقع داخل إطار لغوي معين.

3 - وفي الرواية تكرار آخر هو تطوير للتكرار السابق، فهذا التكرار لا ينتهي عند تعدد المشاهد بل يفضي، من خلال التعدد، الى نتيجة تمثل تغييرًا في المشهد مثل:

ضحك الجمل. ضحكت معه بعض الحيوانات. أشاح الفيل بوجهه الى الجهة الأخرى...

ضحك التيس. ضحكت معه بعض الحيوانات. أشاح الفيل بوجهه الى الجهة الأخرى...

ضحك الحمار. ضحكت معه بعض الحيوانات. أشاح الفيل بوجهه الى الجهة الأخرى...

ضحك التيس. ضحكت معه بعض الحيوانات. أشاح الفيل بوجهه الى الجهة الأخرى، وفي هذه المرة كان عليه ان يتكلم. (ص22. 24. 25).

فالتكرار سبّب (كلام الفيل)، وانجرت بسببه مشاهد مهمة في السرد، فقد كان كلام الفيل حدًا فاصلاً بين الحيوانات إذ تفرقت بعده على فرقتين مؤيدة له ومعارضة، وعلى الرغم من وجود مشاهد بين التكرارات، واننا لا يمكن ان نغفلها، الا انها تنتهي بالتكرار، فتكون التكرارات كالبدايات الجديدة للمشاهد، حتى يأتي التكرار الأخير وهو يمثل انتقالًا الى مشهد جديد.

4 - وهناك تكرار يثبت منظور شخصية من الشخصيات أمام مشاهد منوعة مثل:

(أيها القطيع الصغير) قال الفيل، انصتوا ثم انصتوا.

اني أحدّق في حجب الغيب وأراكم.

هذا يؤكل بالملح،

وهذا يؤكل من دونه،

وهذا يُسلخ حيًا،

وهذا يُقلى بالزيت. الويل لمن لا ينفذ بجلده...

(أيها القطيع الصغير) قال الفيل، انصتوا وانصتوا.

اني أحدّق في حجب الغيب وأراكم:

هذا يركب على ظهوركم،

وهذا تجرون له المحراث،

وهذا يشرب حليب أطفالكم،

وهذا يقدم بناتكم للضيوف. الويل لمن لا ينفذ بجلده. (ص26. 27).

يقدم التكرار - هنا - مشاهد متعددة من خلال منظور واحد وهو التحذير، وقد ورد بين المقطعين المكررين حوار قصير يبين مفارقة انفصال الحيوانات عن الفيل، وكان التكرار إيغالًا في التحذير وتجسيدًا له من خلال مشاهد العذاب التي ستكون مستقبلاً.

5 - وقد يتشكل التكرار من تركيب واحد، ولكن الدلالة تختلف في كل مقطع بسبب اختلاف المنظور. فعندما يقول الفيل:

لا نأكل أحدًا ولا نحب أحدًا يأكلنا.

لا نأكل أحدًا ولا نريد أحدًا يأكلنا.

لا نأكل أحدًا ولا نترك أحدًا يأكلنا.

لا نأكل أحدًا ولا ننتظر أحدًا يأكلنا. (ص35).

يقول الصقر:

نأكل أي أحد ولا نريد أحدًا يأكلنا.

نأكل أي أحد ولا نحب أحدًا يأكلنا.

نأكل أي أحد ولا ننتظر أحدًا يأكلنا. (ص67).

والتركيب واحد عدا تغييرات قليلة حدثت، نتيجة اختلاف القائل فتحولت الدلالة من السلب الى الإيجاب: (لا نأكل)، (نأكل)، وتناسَقَ تحوُل الدلالة مع تكوين الشخصية في الرواية، السلب مع الفيل والإيجاب مع الصقر، فكان الحوار، وفيه التكرار، يرسم للمتلقي الملامح الداخلية للشخصية.

ثمة تكرار آخر يرد في تركيب الجمل في كل مقطع. فالمقطع الأول عبارة عن شكل واحد مكرر هو:

لا نأكل أحدًا ولا... أحدًا يأكلنا.

ولا يبتعد المقطع الثاني عن هذا الشكل كثيرًا إلا بحذف (لا) النفي، فهو:

نأكل أي أحد ولا... أحدًا يأكلنا.

والشكلان يقومان على فعل (الأكل) نفيًا وإثباتًا، وربما نستطيع الوصول الى تأويل الشخصية باقترابها من هذا الفعل أو ابتعادها عنه. أما الأفعال الأخرى (غير المكررة): نحب، نريد، نترك، ننتظر، فليس لها قوة فعل الأكل وتأثيره.

6 - يلبي التكرار حاجة الراوي المشارك الى تغيير موقعه، ليتابع الأحداث عن قرب وليندرج فيها أيضًا، جاء على لسان الراوي المشارك:

ننسحب. نتظاهر بأننا لم نكن. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يضربون الثور بعصاوين من فروع الزيتون. (ص31).

ننسحب: نتظاهر بأننا لا نرى. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يضربون الخنزير بعصا المقشة. (ص32).

ننسحب. نتظاهر بأننا لا نتكلم. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يضربون القط بعود من النعناع. (ص33).

ننسحب. نتظاهر بأننا لا نسمع. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يربتون على كتف التيس. ص34).

ننسحب. نتظاهر بأننا لا نحس. نذهب باحثين عن الفراء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يضربون الفيل بجميع أنواع العصي. (ص35).

الانسحاب عبارة عن تغيير موقع الراوي المشارك من الأحداث، يتيح له تصوير المشاهد وهي ثابتة في مكانها. بمعنى ان الحدث لا يسير بشكل طبيعي، الحدث هنا شبيه بالمشهد السينمائي الذي يُعد مسبقًا ثم تقوم الكاميرا بتصويره، واذا كان هذا التكرار قد أتاح للراوي المشارك ان يكون له دور في عالم الرواية فانه بهذه الحركة المكررة يشبه الكاميرا التي تصور وهي خارجة عما تصوره.

7 -يوفر التكرار فرصة لتقليب فكرة ما على وجوهها المختلفة، وان مجموع الأوصاف الحاصلة يقدم شكلاً متكاملاً أو كيانًا تامًا، لما يريد الكاتب ان يقول. كما في هذا المقطع الذي يصور عملية تعذيب المناوئين، فالتعذيب هنا أنواع، جاء التكرار على سردها جميعًا.

(كلام فارغ) قال الصرصور خبير التعذيب، (كل واحد منهم فيه نقطة ضعف. جربوا النار). (ص36)

(كلام فارغ) قال الصرصور خبير التعذيب (كل واحد منهم فيه نقطة ضعف. اذهبوا لاحضار امرأته). (ص36)

(كلام فارغ) قال الصرصور خبير التعذيب (كل واحد منهم فيه نقطة ضعف. دعوني أولًا أتكلم معه) (ص36).

(كلام فارغ) قال الصرصور خبير التعذيب (كل واحد منهم فيه نقطة ضعف. دعونا نستشير السيد رئيس الوزراء). (ص37)

والى جانب سرد الأنواع، هناك توكيد مستمر على نقطة الضعف في كل واحد منهم، أي يلزم لكل نقطة ضعف نوعًا من التعذيب.

8 - يصف التكرار حدثًا ذا حركتين متناقضتين مؤكدًا على طبيعة كل منهما مع تغيّر المشاهد، كأن الحركة - هنا - تعبير عن شخصية (الخرتيت) بوصفها نقيضًا لشخصية (الجمل)، حيث ان الخرتيت يرفع صوت الجهاز والجمل يطفىء الجهاز. وتجري الأحداث بين التكرارات وهي محددة بها (الأحداث محددة بالتكرارات) كأنها صوت الإيقاع الذي يضبط زمن القطعة الموسيقية كما جاء في المقطع الذي يصور الحيوانات وهي تشاهد محاكمة الفيل في التلفزيون.

ومن دون أن يعبأ باعتراض أحد، رفع الخرتيت صوت الجهاز، وكان وكيل النيابة قد فرغ تقريبًا من مرافعته.

تقد الجمل وأطفأ الجهاز ومن دون ان يعبأ باعتراض احد رفع الخرتيت صوت الجهاز، هذه المرة كان الخروف يتكلم في قفص الشهود وكان يشير الى المتهم بكلا قرنيه.

تقدم الجمل وأطفأ الجهاز.

ومن دون ان يعبأ باعتراضهم جميعًا تقدم الخرتيت ورفع صوت الجهاز لكنه فوجىء هذه المرة بصوت الفيل.

تقدم الجمل وأطفأ الجهاز. (52-56)

9 - تتكون من خلال التكرار أقاصيص صغيرة مضمنة داخل الرواية، تحتوي كل أقصوصة على عناصر سردية متكاملة ومستقلة، على الرغم من ان بين جميع الأقاصيص قواسم مشتركة، فالخروف راوٍ يسرد حكايته مع الفيل الذي يقول له في كل حكاية قولًا، ولكن المكان يتبدل في كل أقصوصة (شجرة. النهر. الجبل)، ويتبدل كذلك كلام الفيل ولكنه ذو مغزى واحد في جميع الأقاصيص.

قال الخروف (هذا الفيل أخذني ذات مرة من يدي وقادني الى شجرة وقال: يضحكني معشر الخرفان، إن الواحد منكم يعيش مثل هذه الشجرة. يطرح ثمارًا

فتؤكل، ويطرح أوراقًا فتؤكل، ثم يقطعونه ويطرحونه في النار. . .)

قال الخروف (هذا الفيل أخذني ذات مرة من يدي وقادني الى النهر وقال: يزعجني معشر الخرفان أنكم تعيشون مثل هذا النهر. تصب فيه السماء وهو يصب في البحر. منبعه أعلى من مجراه. ومجراه أعلى من مصبه. أوله يجهل آخره، وآخره يجهل أوله. موجاته تتلاحق لكنها أبدًا لا تلتقي).

قال الخروف: (هذا الفيل أخذني ذات مرة من يدي وقادني الى الجبل وقال: يعذبني معشر الخرفان انكم مثل هذا الجبل لا يلد لكن ينقسم. كل حجارة فيه تشبه حجارة اخرى. واحدة في يدك، وواحدة في يد عدوك. هذه تضرب بها، وهذه تضربك). (ص53-54).

10 - ويصور التكرار الحركة بما هي عليه، أي يتوافق التكرار مع طبيعة الحركة فيرصدها في كل مرة.

نذهب بحثًا عن السنجاب. . . يستطيع أن يمشي

نمشي وراءه

وهو يمشي

نمشي وراءه

وهو يمشي (ص65).

التكرار هنا تجسيد للحركة بالكلمات، تتزامن فيه كل كلمة مع كل حركة.

علاقة التكرار بالبناء الدائري للأحداث تنبثق من منطقة واحدة تجمعهما معًا، ذلك ان التكرار يعود بالشيء الى نفسه، كما يعود البناء الدائري الى الحدث نفسه الذي انطلق منه السرد. فالعلاقة بين الاثنين فعّالة باتجاه الدلالة العامة للنص الروائي، حيث كان التكرار يساند البناء الدائري لانجاز مغزى (الحكمة) الذي توفره هذه الرواية التعليمية وهي تجري في عالم حيواني. إن السرد الروائي، كما هو معروف، يشيد عالمًا خياليًا مستندًا الى مستوى فكري منطقي، يسوغ أحداثه وشخصياته وفضاءه (الزماني والمكاني)، ولكن الروايات الحيوانية تستلزم مستوى فكريًا منطقيًا أشد متانة، يؤهله لأن يكون أقرب الى (المعقول)، بمعنى ان يكون ذا

دلالة واضحة متفق على مغزاها، ان يقدم (الحكمة) المنشودة. وان هذه الحكمة هي التي تسوغ اعتماد الكاتب على رموز ليست بشرية.

واذا تأملنا في طبيعة الحكمة وجدنا انها توجد مرة بعد مرة في أشكال مختلفة وفي أزمنة وأمكنة مختلفة أيضًا، وانها تحيا من خلال رموزها التي تتجسد فيها وتتقمصها لتعبر عن مكنونها، وانها خالدة، قُيِّض لها ان تنشأ في الماضي وتستمر الى الحاضر، وستبقى في المستقبل. كل ذلك يحيلنا الى القول ان الحكمة قابلة للتكرار مندمجة به متفاعلة معه. ومن هنا جاء التكرار سِمةً في رواية (الحيوانات) تحمل طابعًا أسلوبيًا دلاليًا.

الشخصية:

الشخصية في رواية (الحيوانات) مركبة من مستويين: الاول انها شخصية حيوانية، والقارئ - في هذه الحالة - سيجد نفسه بعيداً عنها، فهي لا تمثله بوصفها تقدم نموذجياً انسانياً، والثاني انها - كما هو معروف في السرد الروائي - عمل تأليفي، فهي تتشكل في النص من خلال الاوصاف والوظائف والعلاقات بينهما وبين الشخصيات الاخرى. لقد امتزج هذان المستويان في شخصيات الرواية فخرجت من الدلالة التي يحاول الكاتب إضفاءها الى دلالة منفتحة، يقرؤها كل متلقٍ فيستنتج منها الصورة التي يريد. فالقارئ هو الذي يكوّن بالتدريج صورة عنها، بوساطة مصادر اخبارية ثلاثة هي:

1- ما يخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصور ان تكون الشخصية الروائية الواحدة متعددة الوجوه، ذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم[1]

في سبيل الوصول الى (فهمنا) للشخصيات فاننا نستثمر المعطيات المتاحة في الرواية فنقدم إحصاءً لشخصيات الرواية، وعدد تكرارها، وفقًا للجدول التالي:

(1) بنية النص السردي 51.

	الفصل 1	2	3	4	5	6	7	8	9	الخاتمة	المجموع
1- الذئب	32			5		1	8	3	12	12	73
2- الصقر	4			2		18	3	11	16	12	66
3- الاسد	28			2	2		12	4	3	7	58
4- الكلب	17	6	3	3		1	3	6	4		43
5- التمساح	2										2
6- القنفذ	2			3					1		6
7- الثعلب	2								2		4
8- الببغاء	4										4
9- الحمار	1	4	1	2	1						9
10- الضبع	1										1
11- الجرذ	1			1					1		3
12- الفيل	1	11	10	27	17	10	18	7		3	94
13- الخرتيت		5			9						14
14- الضفدع	4		1	2							7
15- الذبابة		5		1	2						8
16- الثعبان		3		2							5
17- العقرب		7									7
18- البومة		5		2							7
19- الخفاش		5							1		6
20- الجمل		5	5	5	13						28
21- الخنزير		2	3	1	2						8
22- التيس		6	4	3							13
23- القط		2	6								8
24- النمر		1	1	1					1		4
25- الحصان		2	1	1	2						6
26- الكبش		1				1		2			4
27- الارنب		2	3	4	3			2			14

	الفصل 1	2	3	4	5	6	7	8	9	الخاتمة	المجموع
28- الأرنبة				3							3
29- الارنب رقم 9				3							3
30- الارنب رقم 11				3							3
31- الجرادة		4	1								5
32- العصفور		1			2					2	5
33- الثور		2	5	1	5			11			24
34- البقرة		1	2		1						4
35- فرس النهر		1									1
36- العندليب			1								1
37- الصرصور			7								7
38- الصراصير الضاربة من فرقة العصي			6	2							8
39- الصرصور خبير التعذيب			6								6
40- صرصور برتبة مشير			1								1
41- رئيس الصراصير			3								3
42- الفهد		1	1								2
43- البطة البنية			1								1
44- السنجاب			5	12	26	32	10	3			88
45- الدب			7						1		8
46- القملة			3								3
47- الجربوع			1	3							4
48- البرغوث			1	2							3

	الفصل 1	2	3	4	5	6	7	8	9	الخاتمة	المجموع
49- الفراشة				6	1						7
50- الخروف					5				1	1	7
51- الديك					7				1		8
52- العنزة					1						1
53- القرد الابيض						5					5
54- القرد الاسود						5					5
55- القوقعة						5					5
56- الشمس									3		3

كل شخصيات الرواية حيوانات إلا الشمس، وقد دخلت عالم الرواية في النهاية ويتزامن ظهورها مع تأزم حالة الصقر، فلجأ اليها هارباً حين ضاق به العالم، فنصحته بالعودة. لقد مارست الشمس دور شخصية (طبيعية) بالنسبة الى شخصيات الرواية، فلم يُشعرنا الكاتب بأنها من عالم آخر إذ شاركت في السرد منسجمة معه مؤهلة لذلك.

(قالت الشمس وهي تغطي رأسها وتذهب للنوم ذلك ان ترجع، الى من اليه لا تريد ان ترجع). (ص. 90)

وهي تتمتع بالصفات اللازمة ولها القدرة على التصرف. إذ ساوى الكاتب بينها وبين أية شخصية.

الشخصيات كثيرة، بلغت ستًا وخمسين شخصية، وهي تقرب لنا العالم الطبيعي بصراعاته وتناقضاته واشكاله والوانه وقواه. إلا أن لكل عنصر من عناصره دلالة صنعها الكاتب له وألبسها اياه. بحيث (خلق) الكاتب عالمًا خاصًا له مفاهيمه وعلاقاته. واذا كنا في الروايات غير الحيوانية، نربط بين الشخصية واسمها بحيث يغدو العلم (اسم الشخصية) ذا دلالة خاصة فاننا مع شخصيات الحيوانات، نستنتج بدلالة العلم من خلال مرجعيتنا الثقافية، اذ استقرت فيها

دلالات محددة لاسماء الحيوانات، فالاسد ملك الغابة والثعلب رمز المكر والحمار رمز الشقاء، وهكذا اراد الكاتب، فلم يبتعد بدلالة كل علم حيواني عن المفهوم المستقر في الاذهان. ولم يفصل بين الدال والمدلول، فبقي الاسد ملكًا والثعلب ماكرًا والحمار شقيًا.

جاء في العنوان تخصيص لبعض الحيوانات (حكاية الصقر والفيل والسنجاب وما جرى من وقائع الذئب). ولهذه الحيوانات نسب عليا من التكرار (الصقر= 66 والفيل = 94 والسنجاب = 88 والذئب = 93)، والاحصاء هنا يفيدنا في تفسير سبب تخصيص بعض من الحيوانات بالذكر، ذلك ان هذه الشخصيات تنتمي الى ما يسمَّى بالشخصية المدورة أو الرئيسة التي بذل الكاتب جهده لتصويرها وسبر خفاياها وبيان صفاتها المتغيرة وسماتها المتعددة، وهي تتمتع بأبعاد عاطفية، وانفعالية وفكرة متعددة، ثم إنها تتغير في السرد وتنمو فيه انفعاليًا وفكريًا. اما الشخصيات الاخرى فهي التي تنتمي الى ما يسمَّى بالشخصية السطحية والثانوية وهي أحادية الجانب ذات سمة واحدة لا تتغير، وغالبًا ما تلقي الشخصية السطحية الضوء على جوانب الشخصيات الاخرى وتعيننا على فهمها من خلال تفاعلها واحتكاكها معها[1] ولذلك فاننا سنقف عند كل منها.

الصقر:

المعطيات التي توفرها لنا الرواية عن شخصية الصقر، تتكون من خلال كلام الشخصيات، فلم يعمد الراوي (المحايد أو المشارك) الى وصفها ورسم ملامحها، فجاءت أبعادها متفرقة في الحوارات. ونحاول الآن تشكيل هذه الشخصية بدءًا من ولادتها وتدرجها ونموها في الرواية.

في الاصل الصقر روايتان. الاولى يرويها الدب، تقول ان الفيلة حين تبيض تضع بيضتها على الشجرة، يأتيها الشيطان ويقرأ عليها ليعوذها ويعمدها فتكبر وتفقس عن الفيل، فان لم يأتها الشيطان تفقس عن الصقر الذي يقضي عمره متعبدًا في الصحراء. (ص. 48)

(1) النقد التطبيقي 67.

والرواية الثانية يرويها السنجاب تقول ان جد الملك (الاسد) يأتي الى الفيل في السماء ويقرأ عليه ويعوذه ويرسله صقرًا في القمة (ص. 81).

وتتوافق الروايتان في التأكيد على المعجزة في اصل الصقر وتتفقان كذلك في الكلام المقروء (التعويذة).

ينشأ الصقر على أنه شيخ النساك كما تصفه القوقعة (ص: 66)، والشيخ المبارك والسماوي الاول كما يصفه السنجاب (ص: 67 69) ولذلك فهو ليس مجرد صقر (ص: 83). ما حقيقة الصقر اذن على مستوى الرواية؟ إن الصقر بوصفه شيخ النساك والسماوي الاول من صنع السنجاب، ، فالسنجاب هو الذي ساعده على ان يكون (شيخًا) بالفعل، وأن يحمل بيده مسبحة وان يبتعد عن الاخرين الى الجبل وينتظر أربعين يومًا (ص: 69)، ثم ذهب اليه خلسة من اعين الحيوانات وألبسه جبة من الريش وأعطاه عمامة وصندلًا وقلادة، وعلّمه لغة الحيوانات واشياء معينة (ص: 84)، لقد اكتشف السنجاب ان رأس الصقر مجرد صندوق يحمل فيه منقاره صلواته (ص: 69) فكان يوجهه حسبما يريد ويعلمه ما يفعل ويقول، ولكن الصقر لم يكن كما اعتقد السنجاب، اذ انقلب عليه فجأة واستلم زمام الامر، واكتشف ان رأس السنجاب مليء بالقش بعدما انقض عليه وأكله (ص: 85).

يبين رئيس الاستخبارات حقيقة الصقر بأنه مجرد درويش ويقول: (ولكن ذلك فيما يبدو رأس المشكلة) (ص:86). نعم، انه درويش وشيخ النساك والشيخ المبارك وهو مع ذلك رأس المشكلة، لانه رسم الخطة التي سارت عليها الاحداث، ووجّه الاحداث حسبما أراد وتدخل في صناعة التفاصيل. منذ اول الحكاية عند لقائه الذئب فهو الذي أغرى الذئب بنبوءة جميلة، وزين له صورته فيها، ونصّبه حاكمًا فعليًا في الغابة صوته يعلو على صوت النفير (ص: 6). لذا قال الذئب عندما سُئل عن الصقر وهو في أوج تأثيره:

(نعم كنت أعرف الصقر، وكنت أعرف أيضًا أنه سيأتي في أعقابي عاجلاً أم آجلاً ولكني كنت أطمع على الاقل أن ينتظر بعض الوقت. . .). (ص: 81)

إن علاقة الصقر بالذئب تكشف عن حقيقة كل منهما؛ لكن يعنينا هنا مواصلة

الكشف عن حقيقة الصقر، في نهاية الحكاية ينفرد الاثنان فيتم توزيع الادوار مرة اخرى. ولكن الذئب يغضب ويرفض خطط الصقر كاشفًا عن حقيقته.

(ياه) قال الذئب وهو يبتعد غاضبًا (هذا انت الليلة في احسن حالاتك، تبيع وتشتري في سوق مقفولة. لا تغرني بمزيد من احلامك، فانا الذي مضيت وراءها، وعدت الى حيث بدأت مع خفوت الصوت والصيت). (ص: 98)

لقد أدى الصقر على مستوى الرواية دورًا مركبًا مكونًا من محورين متناقضين:

الاول: الدرويش شيخ النساك السماوي الاول.

الثاني: المستغل شيخ المرتزقة الدنيوي الاول ولهذا الدور دلالة مهمة على مستوى الرمز كما سنرى.

الفيل:

في اصل الفيل رواية واحدة تأتي على لسان الدبّ ايضًا، تجعل الفيلة تولد بمباركة الشيطان وتعاويذه (ص: 47). فالفيل، اذن، سليل الشيطان. ولكن هذه الرواية ترد عندما يتربع الفيل على كرسي المعارضة، فيكون الناطق الاول باسمها الممثل لها. وهكذا يقود الحيوانات وهو يطالب بحقوقها، فاضحًا دسائس الحكومة ومؤامراتها منذ تشكيلها. لانها حكومة انياب (ص: 20)، تضم جبهة الفيل كما تكشف لقاءاته، الجمل والخنزير والحمار والتيس والقط والحصان والكبش والارنب، كما يلقي عليهم كلماته كأنه المنقذ المخلص، وحين اذاعة نبأ تشكيل الحكومة من التلفزيون، كانت مجموعة الحيوانات المعارضة وعلى رأسها الفيل، تسمع وترى الكلب رئيس الوزراء، وهو يذيع البيان الاول ويعرض فيه لسياسات الحكومة. ولكن بعضًا من الحيوانات كان يسخر ببيان الحكومة ويستهزئ به بما يضحك الحيوانات الاخرى وكان الفيل يشيح بوجهه كلما ضحكت الى الجهة الاخرى، الى ان اضطر ان يتكلم مقاطعًا نوبات الضحك، تكلم بالتحذير من كثرة الضحك ومن الضلال ومن المستقبل المظلم، فلم تنصت اليه الحيوانات، بل انقلبت عليه، فاتصلت بالمباحث العامة فألقي القبض عليه وعلى مَنْ معه في تلك الجلسة.

ويتعرض الفيل لانواع مختلفة من التعذيب وهو صامد يقاوم حتى ظنت فرقة

الصراصير التي كانت تعذبه، انه يمارس نوعًا من السحر. فعُرض على خبير التعذيب، فاقترح انواعًا اخرى غير الضربْ كالنار والكهرباء والدفن والاعتداء على امرأته امامه ونسف بيته وحرق دكانه وخطف طفله، من ولم تجدِ نفعًا، فرفعت قضيته الى الكلب (رئيس الوزراء) الذي اقترح عليه وظيفة في السلك الديبلوماسي فرفضها، فاقترح ايضًا ان يختار دوره بنفسه فرفض ايضًا. (ص: 38). ثم هرب الفيل من السجن، قيل طار بمساعدة قوى خارقة غير حيوانية، فاستنكر ذلك زعماء المعارضة الرسميون، الضفدع زعيم حزب (الذين يتنفسون تحت الماء) والبومة زعيمة حزب (الذين يبصرون في الليل والنهار) والثعبان زعيم حزب (الذين يزحفون صامتين على الشوك). (ص: 41). وانكرت بقيةُ الحيوانات أية معرفة به، حين كان مجرد ذكر اسمه يثير تساؤلات مريبة، وفي هذا الجو يأتي الدب باسطورة ولادة الفيل من بيضة باركها الشيطان.

ويدعو الفيل أصدقاءه الى عشاء ويكرر عليهم تحذيره ونصحه، فيتم القبض عليه ثانية ويُقدم للحاكمة، فتنقل مشاهد محاكمته من التلفزيون ويختصم الجمل والخرتيت حول المشاهدة. الجمل يطفئ الجهاز لانه لا يستطيع تحمل مشاهدة المحاكمة تعاطفًا مع الفيل، والخرتيت يهزأ به، ويريد المشاهدة نكاية بالفيل. ويظهر السنجاب مؤيدًا محرضًا على الثورة. ولكن الفيل يُصلب على خشبة دون مساندة من اصدقائه. (ص: 62).

رفض الفيل الهروب عندما افسح السنجاب له ذلك ولكنه هرب اخيرًا. استغل السنجاب ذلك فأسرع يروي للملك (الاسد) معجزة أو اسطورة تقول إن الفيل اختفى، وحلت روحه في الصقر، وتكذّب ادعاء الاستخبارات، فيزعم رجالها أنهم قبضوا على الفيل وقتلوه. وكانوا قد قطعوا لسانه وأفرغوا جلده من محتواه وان احدًا لم يعد يسمعه لان أحدًا لم يعد يراه. (ص: 88)

كان الفيل على مستوى الرواية منقذًا حلمت به الحيوانات، ولكنه لم يخرج من الحلم الى الواقع فضاع بين نكوص الشعب عن مساعدته وشدة ضغط الحكومة عليه.

السنجاب:

يظهر السنجاب فجأة على مسرح الاحداث في أزمة حلّت بالحيوانات نتيجة هروب الفيل من السجن. وتنمو شخصيته تدريجيًا لتحتل مكانًا واسعًا في النصف الثاني من الرواية، كانت شخصيته محرّضةً على الثورة على الحكومة مؤيدةً لمواقف الفيل، فهي شخصية شجاعة في وسط عال من الخوف (ص: 43)

وكانت تأخذ على الحيوانات انها حيوانات (ص: 59)، مما يشعر القارئ انها - أي شخصية السنجاب - ليست من الحيوانات، القصد من ذلك التنبيه على واقع الخوف الذي انغمرت فيه الحيوانات المناوئه او الحيوانات التي لم يُقدر لها ان تشترك في الحكومة القائمة.

ويأس السنجاب من الحيوانات مثلما يئس الفيل وصار يتكلم ولا يردون عليه بشيء. تركوه وحده يتكلم (ص: 60)، الى ان تخلّى عنها وهرب الى الصحراء يائسًا من امله في التحريض ومن مساعدة الحيوانات له في ذلك ومساندته. في الطريق يصادف القوقعة، فيشكو لها حاله فتدلّه على طريق الخلاص، على الصقر شيخ النساك الذي يتعبّد على القمة. (ص: 66).

حالما يراه الصقر الجائع يهجم عليه فيراوغه ويخدعه لئلا يأكله، يقترح عليه (شراء مسبحة) ويفتح امامه قصة الفيل المطلوب، ويخطط له دورًا فيها أن يذهب الى الجبل وينتظر اربعين يومًا ريثما يذهب هو إلى فكّ وثاق الفيل (ص: 71)، ويرفض الفيل الهروب من الصلب أول الامر فيداريه ويمدحه ويصفه بالادب وكبر القلب وينبهه على أن هذه الغابة ميراث لكبير المخالب (ص: 75)، يقتنع الفيل ويختفي، فيستثمر السنجاب ذلك ويقابل الملك ليشي بالفيل مخبرًا الاسد باختفائه، وهنا يروي للاسد (الملك) اسطورة الصقر: الفيل المصلوب الذي تحول الى صقر متعبد في السماء (ص: 80) وفي اليوم الاربعين يخرج الملك حافيًا الى الجبل لكي يقابل الصقر طبقًا لوصية السنجاب، وبينما وصل السنجاب الى الصقر خلسةً من طريق آخر يلقنه ماذا يقول وماذا يفعل، ولكن الصقر يقطع عليه الطريق فيهجم عليه ويأكله، في اثناء موته يقول للصقر:

(ماذا ستفعل بالذئب انه يعرفك اكثر مني؟) (ص: 85)

فتنكشف لنا حقيقة السنجاب، انه ليس حيوانًا كبقية الحيوانات، فقد كان يعرف ما يفعل ويفعل ما كان يعرف، استغل تفرد الحكومة بالسلطة ليقنع الحيوانات المناوئة بالثورة واستعان بقضية الفيل لتحقيق مآربه، أظهر للحيوانات انه يثأر للفيل وأظهر للملك انه يثأر على الفيل، ووجّه انظار الحكومة الى الفيل لا الصقر وانتهز خوف الحكومة من الصقر، ليقترب هو اليه بل ليدفعه للقيام باعمال معينه، ولكنه يقع في مخالب الصقر، انقلب عليه الصقر مثلما انقلب هو على الحيوانات وعلى الحكومة.

وظيفة السنجاب في الرواية تقدم لنا شخصية الانتهازي الذي يحاول الاستفادة من الظروف المتناقضة لتحقيق رغباته وأهوائه.

الذئب:

جعل الكاتب في العنوان ايضًا تمييزًا لشخصية الذئب من غيرها، فنصّ على (ما جرى من وقائع الذئب)، ويشعر القارئ منذ العنوان أن للذئب شأنًا في عالم الرواية. والواقع السردي يشهد بذلك؛ فالحكاية تبدأ بالذئب وتنتهي به ثم كان له حضور فاعل في سائر مراحلها. ويتهيأ للقارئ ايضًا انه محور الحكاية وانه الشخصيه الرئيسة فيها على الرغم من وجود شخصيات اخرى لها الدور نفسه.

لقد تطابقت شخصية الذئب مع وظيفتها في السرد، واذا كان لنا ان نستبق استقراءها من خلال النص، فاننا نقول إنها نموذج لشخصية المستشار الداهية، والمرشد المستفيد والمؤسس المستغل يصنع الاحداث للآخرين ويستفيد منها اولًا، اشار على الاسد بتأليف حكومة ويرأسها الكلب، وعلل ذلك بما يقنع الاسد قال له:

انك تحتاج اليه لكي يحرس ما تملكه، هو يحتاج اليك لكي تملك ما يحرسه، هذا فحوى ما سمعته من ذئب الحكماء). (ص: 15)

وتدخل كذلك في تعيين كل وزير موجهًا الاحداث كما يبدو، وجهتها الطبيعية، ولكن بدهاء ينمّ عن معرفة بخبايا الامور، وحينما اقترح الاسد تعيين التمساح في الاذاعة، اعترض ليعينّ القنفذ فيها وعلل ذلك بكون القنفذ خبيرًا في فن الوخز (ص: 14) وتم تشكيل الحكومة كلها خلف الكواليس وانخرط الذئب

في زمرة الملك، وظل مختفيًا لا يظهر على مسرح الاحداث إلا في مظهر الطبقة الحاكمة، يقرأ الجريدة بملابس النوم ويستعين بنظارة. (ص: 39).

واذا كان يعيش متنعّمًا في ظل الملك فانه يقظ دائمًا عيناه على الظاهر والخفي، ونصف رأسه يتفاوض مع نصفه الآخر. (ص: 86).

دهاؤه يفوق دهاء السنجاب (الشخصية الانتهازية) (ص: 81)، وهو بمنظور الشخصيات الاخرى ومناسب لمنصبه مؤتلف معه، فالذئب يمثل الواقع الحي الذي تعيشه الحيوانات، وبالمقارنه بينه وبين الفيل يقول الصقر:

(ان الفيل يتكلم، عن الذئب يفعل... وان الفيل حق لكن الذئب واقع) (ص: 97)

(وانه لا يتكلم واذا تكلم مرة لا يصدقه احد) (ص: 85)

وكانت افعاله نتيجة تخطيط ذكي مسبق وهي كلها بمستوى يعلو على مستوى التفاصيل والجزئيات. كانت احلامه كبيرة منذ البدء حين دخل الغابة ليحكمها فعلاً، وهي كذلك حين أتمّ مع الصقر الحكاية. لذلك رفض ما عرضه عليه الصقر بمعاودة اللعبة. واستدار ليجمع حاجيته (ص: 94) قال الصقر له مرة.

(انظر كيف تتحقق الاحلام)

(اني انظر) قال الذئب وهو يغمض عينيه. (ص: 93).

الكناية ورسم الشخصية:

الكناية بمفهومها التراثي ان تتكلم بشيء وتريد غيره، وهي توفر مستويين: مستوى الحقيقة ويكون التعبير فيه واقعيًا، ومستوى التخييل (أو المجاز) ويكون التصوير فيه خياليًا (أو سرديًا). إن أي اجراء لتحليل الكناية، أو لتحليل التصوير الكنائي، لا بد من أن ينفذ من المستوى الاول الى المستوى الثاني لاستكمال ملامح الصورة. وقد وظّف الكاتب خاصية الكناية هذه لا لكي يستكمل رسم صورة بل لكي يخلق صورة جديدة، تسترد عناصرها وجزئياتها من المستوى الواقعي فحسب، فالكاتب خالف المعهود من بناء الكناية اذ سلط الضوء على الواقعي ونقله نقلاً الى السياق السردي، وبذا حقق تمييزًا في استخدام الكناية كما سنرى عند

معاينة كناياته التي رسم من خلالها شخصياته، وذلك لكي يجعل الصورة النهائية التي ابتغاها ناشئة من زاوية نظر خاصة، فاذا نظر المتلقي الى صورة الشخصية في الرواية وجدها تشي بقصدية المصور الكاتب. ان تشكيل الصورة السردية أو الشخصية الروائية لم ينقطع عن المرجعية العامة للرواية، نريد عالم الحيوان المتخيل الذي دارت الاحداث فيه، ولكن الكاتب لم يقتصر على تلك المرجعية فقط بتفجير دلالات نصّه وانما استعان بواقع آخر هو الواقع الانساني برؤاه وتخيلاته وموضوعيته وماديته وبتطلعاته وآماله وبخيره وشره.

ان المزج بين العالمين (الحيواني والانساني) كان وسيلة الكاتب لرسم شخصيات روايته، وان الكناية بمستوياتها كانت بين يدي الكاتب لانتاج شخصيات جديدة.

الكناية في رواية (الحيوانات) لها شكلان من حيث تركيبها في السرد، الاول: الشكل البسيط، ومنه: (من انت) قال الاسد.

(كلبك الكلب) قال الكلب (ص: 12)

اذا اتفقنا على ان الكناية في عبارة (كلبك الكلب) وفي كلمة (الكلب) تحديدًا، فانها لا تؤدي دلالتها الكاملة في موضع التعبير (الجملة) فحسب. بل إننا في هذا الاتفاق، سنقتطع مساحة كبيرة من الدلالة، ونُبقي على جزء صغير منها. اما اذا نظرنا الى السياق المحيط بالكناية فاننا سنرى أثرها في رسم مظهر من مظاهر الشخصيه أو سلوك معين من سلوكها العام. واذا عدنا الى سياق هذه الكناية نجد ان السرد يقدم الكلب على انه مرشح لرئاسة الوزراء.

غسل له شعره وأذنيه

اشترى له قرنفلة بيضاء ووضعها في عروة سترته.

ظهر الكلب بمظهر آخر عندما وقف امام الملك.

وعندما تقدم الكلب امام الملك (الاسد)، سأله هذا عن شخصيته. اي أن الكاتب، من خلال سؤال الاسد، يحاول إبقاءنا في مستوى السرد، الاسد يسأل الكلب عما سيكون في الرواية وليس عما كان عليه ككلب، وهنا يجيب الكلب بانه كلب. اي تجيب الشخصية الروائية عن طبيعة ما تمثله، وهو الكلب الواقعي الحقيقي بوفائه وحرصه على تنفيذ واجباته، فالكاتب جعلنا ننتقل من المستوى

السردي الى المستوى الواقعي من خلال الكناية المتجسدة في كلمة (الكلب). ومن ناحية اخرى نجد أن هذه الكناية قدمت صفة الوفاء عند الكلب وهي صفة بسيطة لم تتركب مع صفة اخرى. وجاءت كما هي عليه في الواقع الحقيقي.

يقول الثعبان بعد تشكيل حكومة الحيوانات دون اشراكه فيها: (الحيوانات) قال الثعبان (هؤلاء البهائم انهم لن يسمحوا لنا حتى بدخول الانتخابات) (ص: 18)

فوصف الحيوانات بالبهائم اشارة الى ان الحيوانات حيوانات في سلوكها ذاك، اي ان الحيوانات (الشخصيات) سلكت سلوك الحيوانات الحقيقية. وهنا نجد الكاتب نقل السلوك السردي الى السلوك الحقيقي، أو ارجع السردي الى الواقعي. من تجسيد بسلوك بسيط عن طريق الكناية. وتطالعنا بساطة الكناية كذلك في مواضع اخرى مثل:

- قال السنجاب (هل تخافون من ذبابتين؟ ايها الحيوانات الحيوانات). (ص: 59)

- ايها الدرويش الدرويش، قال السنجاب. (ص: 73)

الشكل الثاني للكناية هو المركب، ومنه:

(وزارة العدل للتمساح) قال الكلب من دون شرح:

(لماذا؟) قال الاسد

(نحتاج الى دموعه) قال الكلب (خاصة في المحاكم الشرعية) (ص: 13)

فاذا جئنا الى نص الكناية (نحتاج الى دموعه. خاصة في المحاكم الشرعية) وقد تركبت هنا من عدة عناصر، نحللها من خلال دلالاتها المتعددة المستمدة من المستويين السردي والواقعي، فدلالات (وزارة العدل) و(المحاكم الشرعية) من المستوى الواقعي الانساني ودلالات (التمساح) و (دموعه) من المستوى الواقعي الحيواني. اما دلالات (وزارة العدل للتمساح) و(نحتاج الى دموعه خاصة في المحاكم الشرعية) و(قال الكلب) من دون شرح و(قال الاسد)، فهي من المستوى السردي وجدنا انها تشكلت من المستويين السالفين وان دلالتها تركبت من

دلالاتهما، بحيث صارت لا تفهم إلا من خلال ذينك المستويين.

ان الكاتب هنا لم ينقل الصورة السردية الى الصورة الواقعية كما فعل في الشكل الاول، الكاتب هنا ركّب دلالة الكناية وشكلها من خلال المزج بين المستويين، وقدم لنا كناية مركبة ممزوجة الدلالة. واذا تابعنا السرد نعثر على دلالات اخرى تنطلق من كنايات اخرى تركبت بالطريقة نفسها.

(لا اطيق التمساح) قال الاسد (ادفنوه في الاذاعة)

(مستحيل) قال الذئب متدخلاً (الاذاعة للقنفذ. خلق لها وخلقت له).

(لماذا القنفذ؟) قال الاسد الذي لا يكف عن طرح الاسئلة

(خبير في الوخز) قال الكلب (ثم انه خجول وبطيء الحركة، ولا ينظر ذات اليمين ولا ينظر ذات الشمال) (ص: 13)

يعود قسم من عناصر الكناية (خبير في فن الوخز. ثم انه خجول. . .) الى المستوى الواقعي الانساني، العناصر هي (خبير) و(فن الوخز) و(خجول) و(لا ينظر ذات اليمين ولا ينظر ذات الشمال). ويعود قسم آخر منها الى المستوى الواقعي الحيواني والعناصر هي (شوك القنفذ) و(بطيء الحركة). أما ما يعود الى المستوى السردي فهو رفض الاسد للتمساح واقتراحه بتعيين التمساح في الاذاعة، ورفض الذئب لذلك واقتراح القنفذ للاذاعة. ثم، وهذا هو المهم، جو الدهاء الذي اشاعه الذئب (المستشار) ونفّذ اجراءاته الكلب (رئيس الوزراء).

والكناية في رواية (الحيوانات) نوعان من حيث الدلالة:

الاول: الكناية الجادة، وتأتي جديتها من الموضوع الذي تعالجه، فهي تقدم صورة تخييلية معبرة عن موضوعها دون تهكم، ومنها ما جاء في قول الخرتيت للضفدع:

ثمة ذبابة وراءك تتظاهر بانها تقرأ جريدة. (ص: 18)

فالكناية تشير الى مهمة الذبابة الجاسوس الذي ارتسمت صورته في اذهاننا وهو يغطي وجهه بجريدة، ولكنّ اذنيه مفتوحتان على سماع ما يقال. ان الكناية هنا ترسم صورة لسلوك جاسوس. وكذلك الكناية في وصف سلوك آخر للذبابة:

ثمة ذبابة وراءك تحمل آلة تسجيل (ص: 18)

ولم نقس جدية هذه الكناية بجدية الواقع الحقيقي، فهي مقاسَة بالمستوى السردي الذي وردت فيه، فالجدية هنا نسبية ولكنها تقدم صورة من صميم الشخصية؛ فعندما قال الخفاش.

نعم، قلبوا بنا الكراسي

فانه اشار الى طبيعة (الخفاش) الذي يتعلق برجليه ورأسه الى الاسفل من جهة.

وعليه تكون الشخصية جادة في تعبيرها الكنائي. (عدم اشراكه في الحكومة) من جهة اخرى، وكذلك قول الخرتيت:

نحن معشر الخراتيت لا نهتز بسهولة (ص: 18)

النوع الثاني: الكناية التهكمية: ومنها

وخرج (الاسد) يركض في الغابة، هائمًا وراء انفه. (ص: 16)

اذا كان التهكم ينشأ من التناقض بين المثال والواقع، فان الاسد وهو ملك الغابة لا يليق به ان يهيم وراء انفه، اي لا يليق به ان يجوع وبين يديه الحيوانات الشهية. لقد تبينا - نحن المتلقين - هذه الدلالة من خلال سرد الراوي المحايد، ومنه كذلك:

(اني انظر) قال الذئب، وهو يغمض عينيه (ص: 93)

ولكن بعض الكنايات جاءت في سرد الراوي المشارك ومنها: نجلس معًا، وكل واحد منا معه اذناه (ص: 15)

ونحن سنعطيه اذنًا واحدة. لانه اكثر من ذلك لا يستحق. (ص: 22)

ويبدو لنا ان قوة التهكم تختلف باختلاف الراوي، فكلما ابتعد الراوي عن الاحداث قوى تهكمه واشتد. ولكن قد يُفهم التهكم من خلال حوار الشخصيات الحيوانية ومنه:

(طبعًا لا تدري) قال الذئب (للاسد) ساخرًا ما دمت تنصت الى ذلك الرأس فلن تدري ابدًا، انه مجرد صندوق يحمل فيه المرء انيابه واذنيه) (ص: 8)

وقد تكررت هذه الكناية في حوار السنجاب والصقر: (طبعًا لا تدري) قال السنجاب (للصقر) ما دمت تنصت الى ذلك الرأس فلن تدري ابدًا، انه مجرد صندوق تحمل فيه منقارك وصلواتك) (ص: 70)

ان دور الشخصيات واختلاف اهميته في طبيعة الاحداث، هو الذي يخلق التهكم في مثل هاتين الكنايتين. ففي الاولى جاءت بين الذئب والاسد (بين المستشار الداهية والملك) وفي الثانية جاءت بين السنجاب والصقر (بين الانتهازي وشيخ النساك) ولكنها في الموضعين ترد في كلام (الغراب) العارف المتنبئ بالاحداث. لذلك ينشأ التهكم من غفلة المخاطب وجهله.

الحوار:

اكتسب الحوار اهمية خاصة تنطلق من كون الرواية نفسها رواية حوار لا رواية احداث، ذلك انها لا تعمد الى السرد المعهود في الفن الروائي بقدر ما تتخذ الحوار شكلاً تعبيريًا عن الاحداث. واذا كان دليل السّمة السردية ما يسرده الراوي في النص الروائي، فان نظرة عجلى الى تدخلات الراويين، المشارك والمحايد، تُوقفنا على ضآلة السرد قياسًا الى كثرة الحوارات.

ان اهم غرض يؤديه الحوار في الرواية هو التعبير عن آراء الكاتب التي يضعها على ألسنة الشخصيات (فن كتابة القصة 94) ولكننا لا نعثر على أيٍّ من آراء المؤلف في اثناء الحوار في (الحيوانات) وهذه خصوصية الحوار هنا، إذ إنه يجري بين شخصيات حيوانية تعبر عن مواقف معينة، ولسنا نلمس رأيًا للكاتب، ما نلمسه هو حوار طبيعي بين الشخصيات، ينساب اثناء قراءتنا للرواية انسيابًا عضويًا. وربما كان مصدر احساسنا ان الحوار لا يشكل وقفة زمنية للسرد، كان الحوار تطويرًا للحدث باتجاه الحدث الآخر الى ان تنتهي احداث الرواية. إن أي مقطع من الرواية يصلح للاستشهاد ولنأخذ المقطع الاول:

- (تشجع) قال الصقر (رأيتك في المنام تلبس جبة...)
- (دعني من احلامك) قال الذئب (تعبت منك ومن كلامك المسحور...)
- (رأيتك تبحث) قال الصقر (ورأيتك تحكم في الغابة...)

- (وما هي الغابة؟) قال الذئب
- (لا استطيع ان ادلّك) قال الصقر...
- (دعني اجد الغابة بنفسي) قال الذئب (ص: 6-5)

لقد اتسم الحوار بثلاث سمات ظاهرة هي:

1- المباشرة:

ونعني بها ان تتكلم الشخصية عن نفسها فتكشف عن رأيها وتظهر شعورها ازاء موقف معين:

(ماذا سرقت أنت؟) قال القرد الابيض للفيل، ولكن الفيل لم يرد عليه

(مسكين) قال القرد الاسود (لعله اخرس أو لعلهم اخرسوه، ماذا تعتقد انه سرق؟)

(بالنظر الى حجمه) قال القرد الابيض (لا بد انه سرق هذه الدنيا كلها).

(ليس بوسعي) قال الفيل فجأة

(ياه) قال القرد الاسود (انه يتكلم. ثمة مفاجآت في كل مكان) (ص: 64-63)

في هذا النص، تظهر الشخصيات كأنها عادية، وهي فعلاً لا تتخفّى وراء اي قناع، بل تعبر عما في داخلها تعبيرًا مباشرًا. ويبدو ان هذه السّمة المباشرة تليق بالجو الحيواني الذي نفترض فيه البراءة. ولو كانت الشخصية ماكرة داهية كشخصية الذئب، ذلك ان شخصية الذئب في الرواية تكشف عن مكرها ودهائها ببراءة ايضًا. فيفهم المتلقي ما تريد أو يفهم دورها دون خداع.

2- التصوير:

قدّم الحوار وصفًا مصورًا لسلوك بعض الشخصيات. فالحوار هنا كان بديلاً للسرد المعهود، ولما كان الحوار بطبيعته قصيرًا أو موجزًا. فاننا نفهم من خلال ذلك، سرعة السرد وحرارته أو تفاعل عناصره لتكون الرواية في النهاية، متلاحمة الاوصال متصلة التأثير. لنقرأ المقطع الآتي:

(اركع) قال الذئب (ماذا دهاك؟ ذيلك يابس واذناك جامدتان مثل تمثال كلب؟ اركع) (ص: 12)

وصوّر الحوار كذلك، الاوصاف الخارجية للشخصية، كأن يأتي وصف الشخصية من خلال حوارها هي كما في وصف الضفدع لنفسه:

(هل لاحظت؟) قال الخرتيت (لقد شكّلوا الحكومة من دونك)

(لاحظت) قال الضفدع (نحن الضفادع اصحاب العيون المدورة نلاحظ ما يدور حولنا، وقد لاحظنا ايضًا انهم شكّلوها من دونك) (ص: 17)

3- السهولة:

وتبدو السهولة على الحوار من جهات متعددة، فمن حيث التفكير لم يكن الحوار مركبًا من افكار كثيرة، كان يؤدي فكرة واحدة محددة، لذا فلا يقف المتلقي كثيرًا لاستكشاف مغزى الحوار ومعرفة ما يدور بخلد المتكلم:

(حسنًا) قال الخرتيت الذي دخل فجأة الى المقهى (ماذا دهاكم جميعًا؟ تتفرّجون من دون صوت؟ دعونا نسمع ما يقال). (ص: 52-51)

ومن حيث اللغة، كان جهد الكاتب واضحًا في اختيار المفردات المعبرة عن الموقف، اختيارًا اضطره احيانًا الى الاتيان بكلمات متداولة تؤدي معنى محددًا، أو تنقل احساسًا خاصًا معروفًا بين الناس:

(اش) قال الارنب (الآن ساحضر لكم السوط...)

(ياه) قالت الارنبة ضاحكة (دع الاطفال يأتون (يأتوا) الى الفيل انهم يلعبون ليس إلا) (ص: 45)

كانت شخصية الخنزير متميزة بحوارها، مما افرد لها صورة خاصة، كان حوار الخنزير في كل مرة متقطعًا. مع تكرار التقطيع ترسخ فكرة حول هذه الشخصية، لنفحص جوانب هذه الفكرة من خلال عرض نماذج من حوارها.

قال الجمل: (حكومة لصوص. كل واحد منهم لص)

(نعم) قال الخنزير (نعـ... نعـ... نعم هذه حكومة لصوص)(ص: 20) لم تبدِ هذه الشخصية رأيًا، كانت تكرر ما يقال ومن المواضع الكثيرة الاخرى نستنتج

انها شخصيه إمعة تابعة للآخرين، ليس لها رأي ولا وجود فاعل.

كانوا يضربون الخنزير بعصا المقشة. وكان الخنزير لا يعرف لماذا يضربونه.

(اذا فهمتك جيدًا) قال له صرصور برتبة مشير. (فانت لا ترفض ان تتكلم، لكنك فقط لا تستطيع).

(نعم) قال الخنزير (يا سيدي المشـ... المشـ... المشـ...) (ص: 32)

كانت التأتأة في الكلام - هنا - دالة على نقص في الشخصية، اهتزاز في طبيعتها وذلك يجعل دورها سلبيًا، لقد افاد الكاتب من صورة الخنزير الحقيقية ونقلها الى شخصيته في الرواية، فكان اسلوب حوار الشخصية دالًا على الوجود الطبيعي، الصوت المتقطع للحيوان نفسه.

في سؤال السنجاب:

هل ثمة احد منكم لا يعرف الفيل؟

(لا نعرفه) قال الخنزير (لا نعـ... لا نعـ... لا نعـ...) (ص 43) وفي كلام الحصان:

لا احد منا يريد ان يسمع.

(لا احد) قال الخنزير (لا أحـ... لا أحـ... لا أحـ...) (ص: 55)

وفي المواضع الاخرى ايضًا، نلاحظ ان الخنزير ينطق الكلمة أولا، ثم عند تكرارها يتعثر في نطقها، انها محاولة من الكاتب في إسماع المتلقي الكلمة اولا ثم يكون التعثر فيها إشعارًا له بتأتأة الشخصية.

حوار الفيل كان نقيضًا لحوار الخنزير، ثم كانت شخصية الفيل نقيضة لشخصية الخنزير، ينطلق حوار الفيل من شخصيه مؤثرة ذات دور فاعل ووجود ايجابي على مستوى السرد، وبلقانا الفيل وسط اصدقائه متبوعًا بين تابعين. فتظهر المهابة على حواره، بما يُظهر انه مُهاب، ويبدو الامر كثيرًا في كلامه بما يُبدي ان منزلته رفيعة. لنقرأ نماذج من حواره:

ايها القطيع الصغير. احذروا ان تضلّوا. فالحقّ اقول لكم ان يدخل الجمل في عين الابرة اسهل عليه من ان يدخل هذه الحكومة انها حكومة انياب. (ص: 20)

إن نداءه (ايها القطيع الصغير) يومئ الى انه كبير، واذا تجاوزنا المعنى الكنائي، فاننا سنصل الى كبر النيل في الفعل والتأثير والقيادة. وكذا الامر في (احذروا ان تضلّوا) فليس يملك القدرة على الامر إلا من امتلك سلطة ما. وجاء التحذير في الامر ليدل على فطنة قيادية وحنكة سياسية تنذر بعواقب الأمور بعد أن تتكشف حقائق الوقائع لذلك قال (فالحق أقول لكم...) وقد تعزز هذا الدور ايضًا خلال الحوارات الاخرى:

(ايها القطيع الصغير. كثرة الضحك مثل كثرة الصفير... احذروا ان تضلّوا...)

(أيها القطيع الصغير. انصتوا ثم انصتوا إني أحدق في حجب الغيب وأراكم...).

فهو يرى ما وراء حجب المستقبل... انه متنبئ كاهن، له اسلوب الكهنة والتكرار في كلامه يرسخ المعاني في الاذهان.

الجمل الاعتراضية:

الجمل الاعتراضية سمة مميزة لاسلوب الروائي في حوارات (الحيوانات) فهي تغلب عليه بحيث تستطيع القول ان ما من حوار إلا فيه جملة اعتراضية من أول الرواية الى آخرها.

(تشجع) قال الصقر (رأيتك في المنام...) (ص: 5)

(ياه) قال الذئب... (هذا انت الليلة في احسن حالاتك...) (ص: 98)

ويبدو ان الكاتب لم يستثمر اية امكانية لنظام الجمل الاعتراضية في اللغة العربية، بل لم يكن بناء الجمل الاعتراضية عنده إلا تأثرًا باسلوب الكتابة الغربي، هذا الاسلوب الذي يقدم مقول القول ثم يلحقه بفعل القول وبتكملة القول. لقد طغت هذ الطريقة على حوار الرواية كله بحيث اننا لو انتبهنا على الاعتراض فيه لشعرنا بمدى التكرار، تكرار صياغة أو تركيب جمل الحوار.

التضاد:

يشكل التضاد سمة في اسلوب الروائي، فقد عمد إليه في مواضع كثيرة من

الرواية فاكثر منه فأفاد من خلاله، التعبير عن مواقف مختلفه. لنلقي نظرة على مفهوم التضاد في البلاغة العربية وذلك لكي يتبين لنا استثمار الكاتب له وانتاجه تضادات مميزة تحسب خصيصة من خصائص أسلوبه في هذه الرواية.

التضاد هو التطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة والمقاسمة، هو يقوم على ايقاع التوافق بين ما هو في غاية التخالف كذكر الاحياء مع الاماتة[1]، ولم يخرج تنظير البلاغة للتضاد عن رصد التخالف في اللفظ فلم نستشرف آفاق دلالات التضاد في الكلام. تبين لنا من خلال استقراء مواضع التضاد في رواية (الحيوانات) ان التضاد ينتج دلالات متعددة تقوم على اصل التخالف فيه، رصدنا منها:

1- التقرير:

قال السنجاب (الآن عرفت كيف تتكلم الحيوانات... ماذا دهاكم جميعًا؟... تهمسون في مأتم الميت وتصرخون في عرين المميت...) (ص: 60)

لقد قرر تضاد المقابلة هنا حقيقة سلوك معين للموصوفين فهم يهمسون حيث لا يجب الهمس ويصرخون حيث لا يجب الصراخ. انه سلوك مخالف لعرف مقرر ولكنه سلوك أتى به الموصوفون فتقرر عليهم.

ومنه قول الصقر في السنجاب: ضيق الصدر في بيت واسع (ص: 90) ان المواد في تضاد التقرير، اظهار التضاد أو التناقض ثم بيان النتائج المترتبة عليه، حيث تُظهر هذه النتائج دائمًا خطأ ارتكب، أو غفلة وقعت فيها الشخصية.

ومن تضاد التقرير ايضًا التضاد الواقع في الزمن:

تنحى الاسد جانبًا: بحث عن صخرة وجلس فوقها رافعًا كلتا أذنيه.

كان ينصت أحيانًا عندما يريد، ويريد دائمًا بعد أن ينصت (ص:8) وفي موضع آخر:

دعونا الآن نفترق على خير، قبل ان نجتمع على غيره (ص:99) يشكل (احيانًا/ دائمًا) و(الآن/ قبل) تضادًا زمنيًا وما دام الفعل مختلفًا في كل طرف من طرفي الزمن فان التضاد يظل مستمرًا معه.

(1) معجم المصطلحات البلاغية 2: 252.

2- التعمية:

في هذا النوع من التضاد اراد الكاتب اشاعة جو من الغموض حيث لايتبين المتلقي حقيقة الحدث.

(امر جديد جديد تحت الشمس، لقد طار الفيل هاربًا. أو لعله قد هرب من دون ان يطير) (ص: 39)

(هرب الفيل هل رآه احد؟ ام لم يره أحد؟

ليس ثمة من يدري... فلعل أحدًا رآه، أو لعل اخدًا لم يره؟ ذلك امر غامض) (ص: 76)

ولقد نص الكاتب بنفسه بالغموض على مثل هذ النوع من التضاد، حقيقة الحدث هنا لا تهم كما أوحى الكاتب بذلك، ولكن ذلك على سبيل التعمية، باضفاء قناع حاجب للمراد. إذ المراد هنا، التنبيه على ان الامر العادي هو المهم والضائع هو المطلوب وليس صدفة ان ترد التعمية مع شخصية الفيل، فهذه الشخصية لها دلالة مهمة جسّدها دور الفيل في الرواية. واذا ما استذكرنا ان الفيل يمثل المنقذ المخلص للشعب، عرفنا لماذا حاول الكاتب جريًا وراء سياق الاحداث، ان يغطي اثر الشخصيه ودورها في الواقع.

3- الوظيفية:

يقدم التضاد مهمة وظيفية تنسجم مع وظائف الشخصيات المختلفة. ان التضاد هنا يشير الى تضاد الوظائف، سواء في الواقع أو في الرواية، فيتبين ضمن التأليف بين الوظائف التضاد فيها.

(فلا انت في الواقع تستغني عن الكلب، ولا الكلب ايضًا يستغني عنك. انك تحتاج اليه لكي يحرس ما تملكه، وهو يحتاج اليك لكي تملك ما يحرسه). (ص: 15)

وطبيعي ان تكون وظيفة التضاد منسجمة مع العالم السردي، ولكنها من جانب آخر، توضح دلالة الوظائف نفسها وهي دلالة مستمدة من اصل الوظيفة التي يؤديها الحيوان في الواقع، أي أن الشخصية الروائية قامت بوظيفة الحيوان

نفسه. ولكن الشخصية الآن - في الرواية - تقوم بوظيفتها لتنسجم مع الاحداث لا لتحقق وجودها الطبيعي.

4- التهكم:

يشترك التضاد مع الكناية في انتاج التهكم وقد أشرنا آنفًا إلى احتواء الرواية على نوع من الكناية اسميناه (الكناية التهكمية). وهنا نحاول استيضاح دلالة التهكم التي ينتجها التضاد.

قال الذئب ايضًا للصقر: (تطعمني الدجاج في منامي، فلا آكل ولا أنام) (ص: 5) وقال الذئب ايضًا وهو يبتعد غاضبًا: (هذا أنت اليوم في احسن حالاتك، لاخير فيك، ولاضرر من دونك، تغالب النوم واليقظة) (ص: 6) مبنى التهكم على السخرية، السخرية هنا تنشأ من جمع لنقيضين، ففي النموذج الاول:

الاطعام، النوم + الجوع، السهر

وفي النموذج الثاني:

لا خير فيك + لا ضرر منك

ان الناتج من عملية الجمع صفر، ومنه يبدأ التهكم إذ تؤول الجهود الى فراغ. وهكذا يتخذ الذئب (في النموذجين) موقفًا معارضًا لان يكون موضوع سخرية، انه يتهكم بمن يحاول السخرية منه ان عرف عبث النتيجة.

ان الذي (يتهكم) يقوم بدور المراقب الراصد للحدث دون أن يقع فيه. لهذا نجد ان المتكلم في النصين الماضيين هو الذئب ومثله نجد ان المتكلم (المتهكم) في النص الآتي هو الفيل:

- ان الواحد منكم (معشر الخرفان) يعيش مثل هذه الشجرة، يطرح ثمارًا فتؤكل، ويطرح اوراقًا فتؤكل، ثم يقطعونه، ويطرحونه في النار. (ص: 53) إلا أنّ غاية الكلام (التهكم) تختلف، فمع الذئب خلص المتهكم الى الابتعاد ومع الفيل، الى الرصد والوصف. وقد تكون الغاية إشاعة نوع من العبث المقصود، كما في بيان الحكومة الذي تلاه رئيس الوزراء (الكلب): وحرصًا منها (الحكومة) على نشر الثقافة، وتأكيد روح الغابة فقد تقرر ما يلي:

اولًا: اصدار جريدة ناطقة.

ثانيًا: اصدار جريدة لا تنطق.

ثالثًا: اصدار جريدة لغير الناطقين. (ص: 24)

ولا شك في ان المتهكم (الكلب) اراد، عن طريق التضاد، العبث بالاحداث امام مجتمع الحيوانات.

إنّ شيوع التهكم في هذه المواضع وغيرها ليدل على ارادة الكاتب نفسه، فقد أراد التهكم من خلال مجتمع الحيوان بمجتمع البشر ولا سيما في المواضع التي يسلك الحيوان فيها سلوك البشر أو يسلك البشر فيها سلوك الحيوان.

الفصل الرابع:

الاسلوب في المسرحية

- مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم

الاسلوب في المسرحية

تمتاز المسرحية، بوصفها جنسًا أدبيًا، باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التي تستخدمها الأجناس الادبية الاخرى؛ فاذا كانت القصة والرواية تستخدمان الوصف والتحليل مثلا، ولا يشكّل الحوار فيهما من الوسائل الادبية اللغوية إلا وسيلة واحدة، قد تكون احيانًا عَرَضية، فان الاعتماد الاساسي في المسرحية يكون على الحوار.

وعلى الرغم من أننا نبحث في المسرحية عن عناصر البناء الفني، فإنّنا نعرفها في العنصر الفني الوحيد الظاهر على السطح في المسرحية، اي في الحوار، فعن طريق الحوار نتعرف الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر من خلال الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات في المسرحية.

إنّ الحوار هو المظهر الذي نتلقى من خلاله المسرحية، بوصفها عملاً ادبيًا مقروءًا، وهو أيضًا الشرارة التي تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحي حين يعلو النص المنصة المسرحية، فتصبح العناصر الاخراجية كلها، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة... في تناغم كامل مع الحوار المسرحي.

ولقد أثارت المسرحية منذ زمن طويل جدلًا، ما تزال له بقية، حول تلقيها حين تُقدّم على خشبة المسرح، او الاكتفاء بقراءتها في كتاب. وهو جدل يأخذ في الحسبان عوامل عدة، لا بد من الوقوف عندها، قبل اتخاذ موقف من هذه القضية. اول هذه العوامل، واهمها، أن الكاتب المسرحي، أيا كان هدفه او اتجاهه الفني، يكتب وفي ذهنه أنه يكتب لخشبة التمثيل، يكتب عملاً (حيًا)، يتصوره دائمًا وشخوصه تتحرك، وجمله يتبادلها الممثلون في حيّز مكاني معين، بل يتصور إضاءته وديكوره.... إنه يكتب عملاً أدبيًا حقًا، لكنه ايضاً، لا يكتبه كالشعر او القصة، بل يكتبه نصًا مسرحيًا، ولد ليعيش على خشبة العرض المسرحي في الدرجة الاولى.

إنّ الكتّاب الذين قالوا انهم كتبوا اعمالهم من منطلقات أدبية اولًا، وإنهم لم يكتبوا هذه الاعمال لتُقدّم على المسرح، يُطرح عليهم - وعلينا ايضًا سؤال هو:

لماذا اختاروا الشكل المسرحي دون غيره من الاشكال المسرحية؟

أجاب الشاعر صلاح عبد الصبور يومًا أنه اتجه الى المسرح حين أحسّ أن الشعر الغنائي ضاق عن تجربته، وتجربة جيله التي تحتاج الى الاصوات المتعددة المتحاورة، لكنه استدرك: أنه دخل الى المسرح من باب القراءة والثقافة، ولم يدخله كالكاتب الاوروبي من باب المسرح نفسه. ويرى أنّ المسرح سليل الشعر، كما يشهد بذلك تاريخه. وفي النهاية لم يقل انه كتب المسرحية بتقاليد الشعر الغنائي، او غيره، بل كتبها بتقاليد المسرح نفسه، وأعماله شاهدة على ذلك. وصرّح توفيق الحكيم مرة أنه يكتب بعض أعماله لا لتمثل، بل لتكون كتابًا يقرأ، ولعله كان يقصد أنّ تقاليد المسرح المصري في الفترة التي كتب فيها هذه الاعمال لم تكن قادرة على تحمّل أعباء تقديمها، لا أن هذه الاعمال نفسها غير صالحة للعرض المسرحي، أو أنه كتبها دون أن يقيم في ذهنه منصة مسرحية ويخرجها من البداية حتى النهاية.

العامل الثاني المهم أن المتلقي يذهب الى المسرح، وفي ذهنه أنه ذاهب لمشاهدة عمل كُتب للتمثيل، فهو لا يتوقع (قراءة) عمل بل يتوقع مشاهدة (حياة) تتحرك على منصة العرض، ثم إنه اذا قرأ العمل المسرحي فانه يقرأه على نحو خاص جدًا، ولا بد في هذه الحالة، من ان يقوم القارئ نفسه باخراج العمل المسرحي لنفسه ذهنياً. إنّ هذا الاخراج الذهني، وإنْ تمّ بغير وعي، هو الذي يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحي، وهو الذي يمكنه من تقديره تقديراً صحيحًا.

العامل الثالث ان العمل المسرحي الادبي يتحقق على منصة العرض، ليس لأن المنصة تجسّد شخصياته وحركاتها وحوارها... فحسب، بل الاهم هو ان العمل المكتوب يظل - بين دفّتي الكتاب - مجرد إمكان لا تكتمل حياته الا عندما يُعرض للمشاهدة.

إلا أن هذا كله لا ينفي (أدبية) النصوص المسرحية، ولا يجعل النص المسرحي الادبي ذا قيمة ثانوية، لأن أدبية النصوص المسرحية الجيدة لاخلاف عليها، فهي نصوص مجاوزة للمألوف من (الكلام) ولكل نص منها بناؤه الخاص، كما ان لهذه النصوص قدرتها على التأثير الفكري والجمالي.

لغة الحوار المسرحي:

إنّ كتابة نص أدبي مرتكز على (تلقي القراءة الصامتة) يختلف، بالضرورة، عن كتابة نص معتمد على (تلقي المشاهدة والسماع)، وان دخول احدهما في مجال الآخر يعني أنه سيطرأ عليه تغيير ما، وذلك راجع الى اختلاف عملية قراءة المسرحية عن عملية مشاهدتها، كما ان لوسائل الاخراج، ولفن الممثل تأثيرًا على (الكلمة)، فقد تنطلق بها الى آفاق فسيحة، مستعينة بالاضاءة او الديكور او الموسيقى، أو بها جميعًا، وقد تحجر عليها، وتحدّ انطلاقها، وقد يؤدي الممثل الكلمة بلهجة ما، او مصحوبة بحركة ما، تخرج الكلمة من مجال دلالي الى مجال دلالي آخر، وهكذا فتقدير قيمة الكلمة واثرها في العمل المسرحي المكتوب لا بد من أن يكون قائمًا على تقدير قيمتها، لا مكتوبة فحسب، بل منطوقة كذلك، وداخل سياق العرض المسرحي الممكن.

وتستخدم اللغة في الحوار المسرحي بشكل معقّد للغاية؛ فجملة الحوار التي تنطقها الشخصية قد تحمل خبرًا لا تعرفه الشخصية المخاطبَة، او لا يعرفه المتلقي، وفي المسرحية الجيدة قد لا يكون سياق الحوار موجّهًا للتعرف الى الاخبار، فيأتي الخبر في سياق الحوار عَرَضًا، او لغرض آخر غير مجرد الإخبار، وفي كثير من الاحيان، يقوم (الإخبار) بدور أساسي في بناء الحدث الذي تقوم عليه المسرحية، فيتعرف اليه المتلقي خطوة خطوة، ويتعرف الى تطوره، والقسط الذي تسهم به كل شخصية، او تقاومه، او تعيقه، او تدفعه الى الامام. ويسهم الإخبار كذلك، في الحوار بالتعرف الى الشخصيات نفسها وابعادها وبنائها النفسي والاجتماعي، وغير ذلك.

وتشارك الإخبار في الحوار وظيفة اخرى، هي (التعبيرية)، وتقوم على تعبير الشخصية عن افكارها، ووجهة نظرها في الامور، والاحداث التي تدور حولها او التي تشارك فيها، والعواطف والاحاسيس التي تثيرها الاحداث، غضبًا او رضا. ان (الطاقة الاخبارية) في الحوار تقوم اساسًا على جذب المتلقي، او الشخصية المخاطبَة، وتعريفهما بالجوانب الغائبة من الحدث، وهناك (طاقة تعبيرية)، وهي المميّز الاساسي للحوار المسرحي، تقدّم الحدث في حالة صنعه

للمتلقي، وتقدم الشخصية ايضًا في حالة بنائها او تحولها او بل تقدم الاثنين (الحدث والشخصية) معًا في حالة تطورهما.

الميزة الاولى لفن المسرحية أنها لا تقدم شيئًا جاهزًا، أنها تبدع امام المشاهد كل شيء: الحدث والشخصية، او العواطف، والافكار والزمان والمكان، وهذا كله لا يُقدّم متفرقًا، بل يُقدم منسجمًا متناغمًا، لا ينفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر، فالشخصية لا تُقدم الينا عارية من المواقف والاحداث، وهذه المواقف والاحداث التي تنتظم الشخصية في داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الاولى في المسرحية، وحينئذٍ نبدأ في تعرفهما في لحظة واحدة؛ لأن الشخصية هي التي تصنع الموقف، والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصية، ومن هنا فان الشخصية في المسرحية ليست المادة الاولية للكاتب، إنها نتاجه، وهي تنبثق من المسرحية، ولا توضع فيها، والامر نفسه يقال في الحدث والفكرة والعواطف وغيرها.

ولا بد من التأكيد هنا، على أن (الطاقة الإخبارية) في الحوار، لا تنفصل عن (الطاقة التعبيرية)، او أننا لا نستطيع، في كثير من الأحوال، أنْ نضع بينهما حدودًا واضحة، بل قد يصبحان شيئًا واحدًا. فالشخصية، على سبيل المثال، قد تُستشار، فتعبّر عن عواطفها او فكرها (بالاخبار)، تعبيرًا عن سلامة موقفها، أو كيدًا لشخصية اخرى، أو تعبيرًا عن تحديها لشخصية او موقف. وهكذا تضرب (الجملة الحوارية) في لحظة واحدة او في لحظات متتالية، في اتجاهين معًا، يتداخلان، ويتساندان في بناء العناصر المشاركة في بناء المسرحية.

بناء الحوار المسرحي:

يُبنى الحوار في المسرحية بحيث ينسجم مع بناء الحدث وبناء الشخصية، وهو في ذلك، يستخدم طاقاته بسهولة ويسر؛ فلا نعرف (كل شيء) عن الحدث او عن الشخصية مرة واحدة، وانما هو يكشف لنا عن الجوانب الضرورية فحسب في لحظة معينة، وبهذا يقوم الحوار ببناء الحدث والشخصية على مدى المسرحية كلها؛ بحيث نشعر ونعرف، حين تكفّ الشخصيات عن الحوار أن كل شيء قد توقف وانتهى، وفي المسرحيات الجيدة يتوقف الحوار حين نشعر أنه انتهى الى غاياته.

ومن ثم فان المتلقي نفسه يشارك في بناء المسرحية، وهو يضمّ - حين يتلقى الحوار - المتشابهات والمترابطات، ويستبعد المتنافرات، ويضع - واعيًا او غير واعٍ - مقترحاته البنائية الخاصة في كل مرحلة من مراحل المسرحية، وهكذا حتى ينتهي، تجاوبًا مع الحركة المسرحية، الى بناء قد يتطابق مع بناء المسرحية، او يتنافر معه. وعلى هذا تتوقف استجابة المتلقي للمسرحية بالرضا او بالنفور.

الحوار إذن مرحلي، يعطي جانبًا من الحدث، او الشخصية في لحظة معينة، ثم يعطي جانبًا آخر في لحظة اخرى، قد تبعد عن الاولى فترة ما، وعلى ضم هذه اللحظات المتتالية تُبنى المسرحية.

ويُبنى الحوار على حساب دقيق لما ينبغي ان يعرفه المتلقي من الحدث او الشخصية في لحظة معينة، وقد يُبنى على معرفة المتلقي بجانب من الحدث او الشخصية لا تعرفه الشخصيات الاخرى، او يحدث العكس.

ويشير دارسو المسرح الى ضرورة أن يولّد الحوار في المتلقي الاحساس بمشابهة الواقع، وإن لم يكن نسخة فوتوغرافية منه، وهي قضية ناشئة عن (تلقي العرض) لا عن (تلقي القراءة)، لأن التلقي الاول يؤكد على ضرورة توليد الحوار لاستجابات فورية - فكرية وعاطفية - لدى المتلقي، وهذا عكس تلقي القراءة الذي يمكن أن يأخذ فيه المتلقي وقته في الفهم، والعودة الى فقرات حوارية سابقة لمراجعة شيء أو التأكد منه. ومن هنا ثارت قضية العامية والفصحى على المسرح، وتعرّض لها الكتّاب والنقّاد منقسمين على انفسهم، او باحثين ومجرّبين لحلول.

وفي أوقات مختلفة تعصّب كل فريق لرأيه، متمسكًا بلغته الخاصة: العامية او الفصحى، وفي وقت آخر، أُخضعت اللغة داخل المسرحية للشخصية التي تتكلم بها. وفي مرحلة اخرى توزعت العامية والفصحى على الموضوعات المسرحية، فكان للفصحى المسرحيات المترجمة والمسرحيات التاريخية، وكان للعامية المسرحيات الاجتماعية والفكاهية. والمهم هنا انّ تخضع اللغة للمستوى الثقافي او الاجتماعي للشخصية، ومن ثم للفكر او المشاعر التي يمكن ان تعبر عنها الشخصية بكلامها.

وقد بدأ توفيق الحكيم بكتابة مسرحياته بالعامية، ثم اقتنع بعد عودته من فرنسا، بأن الفصحى هي الباقية، بقدرتها على تجاوز حدود الزمان والمكان،

وبقدرتها على الارتفاع بالقضية الاجتماعية الى مستوى يعلو على السفاسف في امور الحياة اليومية، ولكنه تردد في استخدامها فواته فكرة اللغة الثالثة (تفصيح العامية) التي كتب بها اعماله الاجتماعية بعد ذلك؛ ليكون لها من الفصحى ما يكفل لها البقاء، ويتحدّى عوادي الزمان والمكان، كما تكفل لها بساطتها القدرة على مخاطبة جمهور عريض على اختلاف فئاته ومستوياته الثقافية.

مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم:

سنحاول هنا، فحص لغة عمل من الأعمال المسرحية المهمة في تراثنا المسرحي، هي مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، لنرى البعد المسرحي للغة في هذه المسرحية، ولعل أول ما يلاحظ متلقي المسرحية اللغة المقطّرة الصافية، الشاعرية في اغلب فقراتها؛ فالحكيم لا يستخدم في الجملة الا ما لا يمكن الاستغناء عنه، دون فضول او تزيّد.

يدور المنظر الاول في المسرحية، في طريق عام مقفر، يجمع شخصيات الساحر والعذراء والجلّاد والعبد، ثم الملك في حوار عابر مع الساحر، وهو في طريقه الى بيته، ومن ثم فهو يحمل السمات الاساسية للمشهد الافتتاحي، اي انه يعطي اكبر قدر ممكن من المعلومات التي تدخل بالمتلقي الى عالم المسرحية، عن الزمان والمكان ودلائل حركة الاحداث واتجاهاتها، ومواقف الشخصيات المختلفة منها، وهذا كله في إطار دلالة الحوار على الشخصية المتكلمة، والشخصية المخاطبَة، ووجهات نظريهما في الشخصيات الاخرى والاحداث.

وقد استخدم اسلوب الاستفهام في هذا المنظر كثيرًا، ولا سيما على لسان العبد، كان العبد غائبًا عن المدينة، ولم يكن مسموحًا له بالعودة اليها، وحين دعت الحاجة شهرزادَ الى استدعائه، استدعته لتنفيذ خطة لا تكون الا بوجوده. ان غلبة الاستفهام مسوغة بكونها (جملة) في مسيرة احداث المسرحية، وفي بناء رمز من رموزها، الى جانب ضرورتها في الافتتاح، لتكون الاسئلة والاجوبة معًا المدخل الطبيعي للمتلقي والشخصيات ايضًا، الى عالم الحدث المسرحي.

يمنح الحوار المتلقي والشخصيات التي تشاركه عدم المعرفة، ما يريد ان يمنحه من معلومات عن الحدث والمشاركين فيه بحساب دقيق، فاذا أضيف الى هذا، ما

يشترط في الحوار المسرحي من (طبيعية)، نجد الشخصيات تنتقل - او ينقلها الكاتب - في حوارها، في انسيابية ويسر، من نقطة الى نقطة اخرى. فالحوار الذي يدور بين الساحر والجارية مثلاً، في بدء المنظر، وموضوعه العبد، يكشف عن خوف الساحر او غيرته او غضبه من العبد ولقائه بالجارية، وهذه تكشف للمتلقي من خلال صوتها الهامس، عن الرغبة في العبد، والعبد في نظرها، ليس هرمًا ولا قبيحًا، وهو حوار طبيعي تماماً، قد يلقاه المتلقي، من منظور عام، تعبيرًا عن اعجاب النساء بمظاهر الفحولة في الرجل، ولو كان عبدًا اسود. وقد يلقاه من منظور اطراد رمزية العبد في (الف ليلة وليلة) على الفحولة والرغبات الشهوانية الدنيا، ويعزز هذه المعاني قول العبد:

(ما أجمل هذه العذراء! وما اصلح جسدها مأوى). فهو لا يرى من الفتاة الا جمالها، ثم يختصر هذا الجمال كله ليصبح في (صلاحية جسدها مأوى).

ان الحكيم بهذه الفقرة الحوارية، يجذب انتباه المتلقي اولًا، ففيها غموض ليس غريبًا على موضوع من (الف ليلة وليلة)، وفيها وجهات نظر مختلفة، بين الساحر والجارية، وهو من جهة ثالثة، يعطي المتلقي انطباعًا، يستمر طول المسرحية، عن رمزية شخصية العبد.

ولا يلبث (الجلاد) ان يتدخل في مناجاة العبد عن جمال الجارية وجسدها، فيعاجله بسؤاله: (مأوى؟ أللشيطان؟ ام للسيف؟).

وللجلاد وجهة نظره في الامور، وفي النساء خاصة، وهو الذي ظل يقتل للملك في كل صباح زوجة، مقتنعًا أن المرأة لا تكون الا للشيطان او للسيف. ويؤكد ايمانه هذا - بعد حين - بقوله عن الجارية:

(ما خرج من يدي دخل في حوزة الشيطان).

غير أن فراق العبد الطويل للمدينة يتيح الخروج من إطار هذا الحوار عن العبد وحده، يسأل العبد عن شهرزاد وشهريار وما يحدث في المدينة، ومن هنا يكون في مقدور الكاتب ان يُدخل المتلقي الى عالم الحدث، ويبدأ فورًا، ببنائه، فيجعل شهرزاد المركز الذي تدور عليه الاحداث، ويدور الحوار عليه ايضًا.

اما شخصية (قمر) فلا تتحدث الا عن الحب، اذ ان (قمر) يجعل العاطفة

القطب الذي يدور حوله العالم، فلا يغضب الا للحب، لا يفرح الا له، وهو يعجب من قدرة الملك على فراق شهرزاد الجميلة، وعنده ان اجمل شيء في الوجود هو (عينا امرأة)، ولنلاحظ من خلال حواره طبيعة الشخصية التي لم تر الجمال الا في العينين.

الطاقة التعبيرية في الحوار:

في المنظر الرابع، وفي مرحلة من مراحل الرحلة التي خرج اليها شهريار وأصرَّ قمر على مصاحبته فيها، يدور هذا الحوار بين الاثنين وشهريار يلتفت الى غروب الشمس:

شهريار: انظر يا قمر! فراق الشمس محزن حقًا!.

قمر: (يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صامتًا).

شهريار: (بعد لحظة تأمل) شأن كل فراق...

قمر: ...

شهريار: لعلها حزينة هي الاخرى. ألا ترى ضعف أشعتها وشحوب لونها؟ لكنه حزن لحظة، لحظة الفراق فقط...

قمر: (في صوت خافت) ها هي ذي قد غابت في الرمال.

شهريار: نعم، وذهب حزنها، ولئن أُتيح لك رؤيتها الساعة في مكانها الجديد لتعجبن لاشعتها النضرة الفتية.

قمر: بهذه السرعة؟

شهريار: وماذا تريد منها اكثر من هذا؟ انها لا تعرف القلب والخيال مثلك.

قمر: مثلي أنا؟

شهريار: (يستطرد) ما دام لها جسم فهي تتأثر بالانفصال، لكن في لحظة الانفصال فقط، اما ما زاد على ذلك فلغو ليس من طبيعتها.

قمر: (ينظر الى الملك في صمت):

شهريار: (يتحرك فجأة في قوة وتحمس) ونحن ايضًا مثلها، هلمَّ بنا يا قمر!

فَلْنتابع السير، السير، السير[1].

يأخذ الحوار هنا من الشمس لحظة غروبها، موضوعًا له، ويفرض السياق المستخدم فيه ان يخرج عن هذا الاطار المباشر، ولا نريد ان نخرجه من الاطار المباشر الى اطار (التورية) البلاغية القديمة لكي لا يسجن داخل إطار ضيّق. شهريار يقصد الشمس حقيقةً، كما يقصد شهرزاد بالقدر نفسه، لانه قبل ذلك وبعده - يوحّدها بالشمس (ولنلاحظ تسمية: قمر)، لكنه مهما كان المعنى الذي نتلقى به هذا الحوار، يحقق من ورائه اكثر من غرض، فهو تعبير عن رؤية شهريار لشهرزاد (الشمس التي يستمد منها سائر الكائنات النور والدفء، لكنها لا تحزن لفراق أحد الا ساعة الفراق)، وهي (الساعة في مكانها الجديد) ونظرة اشعتها فتيّة، على الرغم من انهم فارقوها، او فارقتهم، وذلك لأن لها وجودًا ذاتيًا، لا يرتبط ولا يتأثر بوجود أحد آخر. هي ما تزال، ولو تغيّر مَن حولها جميعًا، على قوتها وعنفوانها، تمارس أثرها على الجميع.

وهي محاولة - في الوقت نفسه - للفت قمر الى حقيقة الموقف، الى ان حبّه لشهرزاد عبث لا طائل تحته، فهي لا تحب أحدًا، بل هو يلفت نفسه ايضًا الى الموقف نفسه؛ فموقفه من شهرزاد متوحد مع موقف قمر منها. وشهريار لا يخفي حزنه على فراقها (فراق الشمس محزن حقًا) لكنه يحاول تعميم القضية حتى لا يصارح قمرًا - أو لا يصارح نفسه هو - بأنه ما يزال يحبها، ويرتبط بها؛ فيكمل الجملة السابقة (شأن كل فراق). ثم يعلل نفسه بانها قد تكون هي نفسها حزينة (لعلها هي الاخرى حزينة)، ولا يلبث ان يواجه نفسه وقمرًا بالحقيقة سافرةً (لكنه حزن لحظة، لحظة الفراق فقط)، طالبًا من نفسه - فيما يظهر - ومن قمر ايضًا، ان ييأسا من ان تلقى شهرزاد حبهما بالحب. غير انهما (شهريار وقمر) يختلفان في ان شهريار يحاول جاهدًا كسر دائرة الحب، او سجنه، بالرحيل المستمر، والتحدي بالاسلوب نفسه، او ما يتوهم أنه كذلك (ونحن ايضا مثلها. هلم بنا يا قمر! السير، السير، السير).

والكاتب لا ينص، في توجيهاته، على الحال التي عليها شهريار، وهو يشارك

(1) شهرزاد 103-105.

في هذا الحوار، إلا أنه في لحظة او أخرى (ينظر.. ويتأمل). وقد نتصوره شاردًا، يقول هذا الكلام - بصوت مسموع لقمر ولنا - وهو يخاطب به نفسه اولًا، متهدج الصوت. وقد ينطقه في وضوح ساخرًا سعيدًا بانتصاره - ولو كان مؤقتًا - على نفسه، ونجاحه - ولو كان جزئيًا - في الشروع في تحطيم هذه العلاقة التي يراها مدمرة لشخصيته.

قمر، في هذه الفقرة الحوارية القصيرة، يسكت ثلاث مرات، ويسأل متعجبًا، أو مستنكرًا، او هما معًا - مرتين، وهي ليست المرة الاولى التي يشارك فيها في الحوار بالصمت، ولن تكون الاخيرة!، انه يصمت اولًا، ليستوعب المشهد الذي يلفته اليه شهريار، فيتذكر وتستثار شجونه، من حلال تعليق شهريار (شأن كل فراق)، ثم يُصدم أمام الحقيقة التي يصارحه بها، فلا ينطق مرة اخرى، ولكنها ليست الاخيرة، فقمر قبلها يصمت مطرقًا، حين يلفته شهريار الى جمال شهرزاد، وهو يطلب اليه ان يبقى بجانبها، ويصمت بعدها، حين تصل الى آذانهما الاشاعات عما يحدث للعبد في القصر الملكي، وما يلقاه فيه من حضارة وترحاب، ويخرج متلفعًا بصمته حين يعودان الى القصر، ويهبه شهريار قبلة شهرزاد.

هذا كله يمكن ان (نقرأه) في هذه الفقرة الحوارية القصيرة التي قد لا تكشف للنظرة الاولى المتعجلة، عن كثير، ولكنها - حين نتأنى إزاءها، ونراها في سياقها الذي تأتي فيه - تكشف لنا عن هذه (الطاقة التعبيرية) الفذّة عن الذات المتكلمة وعن الاخرين (المخاطب او الشخصيات موضوع الحديث) وعن الرؤية الذاتية والرؤى المتعارضة للاحداث كذلك.

مستويات الحوار:

استخدم الكاتب الحوار في هذه المسرحية على اكثر من مستوى، واستخدم المستوى الواحد لاكثر من وظيفة. فهناك المستوى العادي الذي يرد على لسان شخصيات من مثل الساحر والجارية، اللذين يكون حوارهما في بداية المسرحية حوارًا عاديًا تمامًا، فيه تعنيف الرجل لجاريته، وفيه عنادها المستمر، وقد وقعت في حبائل العبد، فالساحر يكره العبد ويخشاه، والفتاة تهواه، ولكنها لا تستطيع - الا

فيما بعد - التعبير عن هذا الهوى. ويتسع الحوار هنا ليضم دلالة عامة عن كراهية الرجال للعبد وحب النساء له، والحوار هنا جملة في سياق طويل - بطول المسرحية كلها - عن شخصية العبد، والدور ذي الابعاد الرمزية الذي تلعبه في المسرحية، وفي إطار هذا المستوى نفسه يدخل الحوار بين العبد والجلّاد.

وينتقل الحوار الى مستوى آخر، اكثر سمّوًا وحساسية، حين يدور بين شخصيات من مثل شهريار وشهرزاد وقمر، فهو (تعبير) يتراوح بين المصارحة والإخفاء، بين الرغبة وكبتها، بين الاقدام والإحجام، بل قد يشفُّ هذا الحوار ويدق حتى يخفي غرض شخصية، او شعورها او فكرها عن شخصية اخرى؛ لأن كل واحدة منهما تتحدث من منطلق رؤيتها الخاصة. ومثله هذا الجزء من ا لحوار الذي دار بين شهريار وقمر، وقد عزم الاول على الرحيل:

شهريار: لن أصطحبك.

قمر: فترافقك الملكة إذن.

شهريار: هي؟ وفيم الرحيل إذن؟.

قمر: أتراك تتعمد هجر امرأتك؟

شهريار: وهجرك أنت ايضًا.

قمر: المحبّون لك تهرب منهم!

شهريار: ومن نفسي أيضًا.

قمر: يا رحمة الله...!

شهريار: أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود، وانطلق... انطلق.

قمر: الى أين؟

شهريار: الى حيث لا حدود.

قمر: لست أفهم معنى ما تقول.

شهريار: نعم. لن تفهم الآن معنى ما أقول[1].

إن شهريار يعبر عن رغبته في الانطلاق الى (حيث لا حدود) متخلصًا من قيود الذات والجسد والآخرين، ولو كانوا محبّين، وهذا كله لا يفهمه قمر المحب،

(1) شهرزاد 85-86.

المرتبط بالاحباب وبتصورات الابعاد الطبيعية في الحياة، فيتعجب من رغبة شهريار في الهرب من زوجته ومحبيه، ومن رغبته في مجاوزة الحدود.

ويتكرر هذا في حديث شهرزاد مع العبد (المنظر الخامس) في غياب الملك، حين ارسلت اليه ليقتحم عليها في الخفاء، فيجدها في بهو الملك:

العبد: لماذا جئتِ الى هذا البهو الليلة؟ إنكِ تفكرين فيه!

شهرزاد: نعم. اريد أن يعود.

العبد: أرأيت؟

شهرزاد: بل أريد عودته حتى لا أشبع منك.

العبد: لست أفهم.

شهرزاد: إذا عاد شهريار فلن أراك إلا في الظلام والناس نيام...

العبد: الظلام..!

شهرزاد: نعم، إن أردت الحياة يا حبيبي، فاسعَ في الظلام كالثعبان. احذر ان يدركك الصباح، فتُقتل؟.

العبد: إذا رآني الملك؟.

شهرزاد: بل أنا... حبي لك لا يحيا الا في الظلام.

العبد: فهمت. بئس غرامك ايتها المرأة! الجهر، العلانية تقتل فيك الشهوة كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم!.

العبد: ألست انتِ التي ما قصّت على زوجها قصة عبد دُهم في حذر امرأة الا وقدّرت للعبد ان يُقتل، كما يقتل ثعبان وجد في حنايا الجسد؟!.

شهرزاد: نعم، قدّرت ذلك. لكن هل استطاع رجل حتى الآن ان يقتل عبدًا؟

العبد: كيف ذلك؟.

شهرزاد: أتعرف كيف يُقتل العبد؟.

العبد: كيف؟

شهرزاد: بعتقه

العبد: (يضحك)[1].

وهذا حوار يكون التواصل فيه بين الجانبين جزئيًا؛ لأن شهرزاد لا تكشف للعبد عمّا بداخلها كله، وحتى الذي كشفته ظل غامضًا على متلقيه الضيّق الافق، الواقف عند حدود التواصل المعتاد المباشر، في حين تخرج هي بالحوار الى آفاق اخرى، أبعد مرمى وأسمى غاية.

رمزية الحوار والشخصيات:

مسرحية (شهرزاد) واحدة من مجموعة المسرحيات التي يُطلق عليها توفيق الحكيم ونقاده اسم (المسرح الذهني)، ويُعنون به الادب المسرحي الذي يهتم بالافكار في المقام الاول، ويقل اهتمامه بالحركة الخارجية للحدث. والمسرحية، من هذا النوع، قد تقع في الجمود والاستعصاء على التمثيل، ولا تكون صالحة إلا للقراءة المتأنية التي تقف امام كل جملة لتتأملها وتستخرج ما بها من افكار، فهل ينطبق هذا على مسرحية (شهرزاد)؟.

لقد تحققت في هذه المسرحية رمزية، شملت الحوار والشخصيات، بحيث امكنها ان تجتذب المشاهد الى نهايتها، من خلال ما يمكن ان نسميه (الغموض الكاشف)؛ فالشخصيات المحورية جميعًا (شهريار وقمر والعبد) تتحلق حول شهرزاد، فهي تجمع وتفرق، تطمعهم ولا تحقق رغباتهم، يحبونها ويسعون اليها، وهي لا تحب الا تجمعهم حولها وحبهم اياها وسعيهم خلفها، حتى اذا ابتعد عنها احدهم اجتذبته، فاذا عاد اليها لم ينل منها شيئًا. فكلهم ساعٍ اليها هارب منها، راغب في وصالها خائف منه، وكلهم لا يدري مَن هذه التي تفعل بهم هذا كله. كان كلهم يسألها، ويسأل نفسه: (من أنتِ؟)، وكلهم يجيب سؤاله بصورتها في نفسه، او ما يتصور انه حقيقتها، فهي (قلب كبير) او (عقل كبير) او (جسد جميل). هي حقيقة غامضة، او نسبية.

الغموض في المسرحية (معنى) يريد الكاتب توصيله، وتجسيده في المسرحية،

(1) شهرزاد 113-116.

ولا يجسده في المسرحية الا حوارها، والحوار نفسه هو الذي يغلق المسرحية كلها بهذا الجو الغامض، الاسطوري، وهو ايضًا بهذه الصفة المسيطرة (الغموض)، السؤال عن اجتذاب المشاهد الى النهاية، وعن شدّه الى حركة المسرحية، وهي حركة داخلية اولًا، ولكن عوامل الجذب في حوارها حاضرة دائمًا.

ولقد تحقق الغموض المقصود في الحوار عن طريق التجريد، تجريد الدلالة، اي ان الكاتب لم يعبّر بلغة غامضة او غريبة فالشخصيات تتكلم لغة عادية ولكنها في المحصلة النهائية، وباتصال الحوار، لا تعبر عن معنى عادي او دلالة مباشرة. وقد اشرنا الى المشهد الذي يدور فيه الحوار بين شهريار وقمر حول (الشمس)، والى انتقال الدلالة فيه من المحسوس (الشمس) الى محسوس ابعد (شهرزاد). وهاهي ذي شهرزاد تقول للعبد في حوارها معه: (نعم، إن اردت الحياة يا حبيبي فاسعَ في الظلام كالثعبان. احذر ان يدركك الصباح فتُقتل. . .) ويفهم العبد، والمتلقي ايضًا أنها تهدّده بالملك او حرسه، لكنها تضيف: (بل انا. حبي لك لا يحيا الا في الظلام). وتتساءل منكرةً: (لكن هل استطاع رجل حتى الآن ان يقتل عبدًا؟)، وتؤكد له ان قتل العبد يكون (بعتقه).

وللحوار هنا مستويان: مستوى ما تتحدث عنه شهرزاد، ومستوى ما يفهمه العبد، وبينهما فجوة، تخلق سوء التفاهم الذي يكون مسؤولًا عن جذب المتلقي - قارئًا او مشاهدًا - للمتابعة المشوقة. سوء التفاهم هنا ضروري للغموض في المشهد، وفي الشخصية (شهرزاد) وفي المسرحية كلها. ويساعد على هذا الإيجاز الشديد في الحوار، وقد اشرنا آنفًا الى ان توفيق الحكيم يستخدم الفاظًا قليلة، ليوحي بما تريد الشخصية في موقف معين، وما تريد المسرحية كلها.

نخلص من هذا الى القول إن استخدام اللغة في المسرحية الذي يتكفل به عنصر واحد من عناصرها وهو الحوار، يخضع للعوامل الادبية، ويخضع بالقدر نفسه للعوامل الفنية الاخرى التي يتطلبها (فن المسرح)، ويخضع كذلك للسياق الذي يصنعه الحوار نفسه، من الزمان والمكان والاحداث وطبائع الشخصيات وغير ذلك[1].

(1) اللغة في المسرح 160.

المصادر والمراجع

الكتب العربية:

- أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني (471هـ) شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي. ط1. 1972. مكتبة القاهرة. مصر.
- الادب القصصي عند العرب. موسى سليمان. ط5. 1983. دار الكتاب اللبناني - بيروت.
- الاسلوب دراسة بلاغية تحليليه لاصول الاساليب الادبية. احمد الشايب ط5 (لا.ت). دار الفكر العربي - القاهرة.
- الاسلوب دراسة لغوية احصائية. د. سعد مصلوح، ط2. 1984. دار الفكر العربي - القاهرة.
- الاسلوب والاسلوبية. بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي (لا.ت) مركز الانماء العربي - بيروت
- الاسلوب والاسلوبية. كراهم هاف، ترجمة كاظم سعد الدين 1985. دار آفاق عربية - بغداد.
- الاسلوبية والاسلوب. د. عبد السلام المسدي ط2. 1982. الدار العربية للكتاب - ليبيا، تونس.
- الايضاح في علوم البلاغة. القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت739هـ) تحقيق لجنة من اساتذة الجامع الازهر (لا.ت) مطبعة السنة المحمدية - القاهرة.
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام. محمد رشيد

تابت. 1975. الدار العربية للكتاب - ليبيا، تونس.

- بنية النص السردي، من منظور النقد الادبي، د. حميد الحمداني ط2. 1992. المركز الثقافي العربي - بيروت.
- البيان والتبيين. الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر ت 255هـ) تحقيق عبد السلام هارون 1948. مطبعة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة.
- تأويل مشكل القرآن. ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم ت 276هـ) تحقيق احمد صقر ط2. 1973. دار التراث - القاهرة.
- تحاليل اسلوبية. محمد الهادي الطرابلسي. 1992. دار الجنوب للنشر. تونس.
- الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي. عبد الفتاح كيليطو ط1. 1988. دار توبقال - المغرب.
- الحيوانات (رواية). صادق النيهوم ط1. 1984، المنشأة العامة للنشر - طرابلس، الجماهيرية العظمى.
- الخصائص. ابن جني (ابو الفتح عثمان بن جني ت 392هـ) تحقيق محمد علي النجار ط2. (لا.ت) دار الهدى - بيروت.
- دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث. د. احمد درويش (لا.ت) مكتبة الزهراء - القاهرة.
- دلائل الاعجاز. عبد القاهر الجرجاني (471هـ). تحقيق عبد السلام محمد هارون ط1. 1984. مكتبة الخانجي - القاهرة.
- دور الكلمة في اللغة. ستيفن اولمان. ترجمة د. كمال محمد بشر 1975 - القاهرة.
- شهرزاد. توفيق الحكيم. سلسلة مكتبة توفيق الحكيم الشعبية. 1973. الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة.
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي. فاضل تامر ط2. 1992. دار الشؤون الثقافية - بغداد.

- العدول، اسلوب تراثي في نقد الشعر. د. مصطفى السعدني (لا.ت) منشأة المعارف - الاسكندرية، مصر.
- علم الاسلوب، مبادئه واجراءاته. د. صلاح فضل ط2. 1985. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- علم اللغة العام. فردينان دي سوسير، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز 1985. دار آفاق عربية - بغداد.
- فن كتابة القصة. حسين القباني، ط3. 1979، دار الجيل - بيروت.
- في منهجية الدراسة الاسلوبية. محمد الهادي الطرابلسي. ضمن (اللسانيات واللغة العربية) 1981. مركز الدراسات والبحوث - تونس.
- قراءات، مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. د. عبد السلام المسدي ط2. 1984. الشركة التونسية - تونس.
- لسان العرب. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم. ت711هـ) 1955. دار صادر - بيروت.
- اللغة والابداع. د. شكري محمد عياد ط1 - 1988. انترناشيونال برس - مصر.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ابن الاثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد ت637هـ) تحقيق د. احمد الحوفي ود. بدوي طبانة ط1. 1959. مطبعة نهضة مصر - القاهرة.
- مدخل الى علم الاسلوب. د. شكري محمد عياد ط1. 1982. دار العلوم - الرياض.
- معترك الاقران في اعجاز القرآن. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر ت911هـ) تحقيق علي محمد البجاوي 1969. دار الفكر العربي - مصر.
- معظم المصطلحات البلاغية. د. احمد مطلوب 1983. مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس

1979. مكتبة لبنان - بيروت.

- المقدمة. ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد. ت 821هـ) تحقيق علي عبد الواحد وافي ط1. 1962. مطبعة لجنة البيان العربي - القاهرة.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء. القرطاجني (ابو الحسن حازم بن ابي عبد الله ت 684هـ) تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة 1966. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية - تونس.
- النقد الادبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال، 1973. دار ا لعودة - بيروت.
- النقد التطبيقي التحليلي. د. عدنان خالد عبد الله، ط1. 1986. دار الشؤون الثقافية - بغداد.
- النكت في عجاز القرآن. الرماني (علي بن عيسى. ت 386هـ) ضمن (ثلاث رسائل في اعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (لا. ت) دار المعارف - مصر.

الدوريات:

- الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الاسلوبية. د. مازن الوعر. مجلة (عالم الفكر) المجلد 22 العدد 3 - 4 سنة 1994. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.
- قصص الحيوان، بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، فريال جبوري غزول. مجلة (فصول) العدد 4. خريف 1994. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- اللغة في المسرح النثري. عصام بهي، مجلة (فصول) المجلد 5 العدد 1 سنة 1984. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- نظرية النظم عند عبد القاهر، قراءة في ضوء الاسلوبية. د. نصر حامد ابو زيد. مجلة (فصول) المجلد 5 العدد 1 سنة 1984. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

الكتب الاجنبية:

- The General Basic English Dictionary, C.K. Ogden Great Britain.
- The problem of style. Murry, John Middleton. Oxford University, 1949.
- The Shorter Oxford English Dictionary. Third Edition 1959.

الفهرست

المقدّمة 5
التمهيد 7
القسم الاول: المفاهيم
الفصل الاول: الأسلوب في الدراسات العربية القديمة 15
- المفهوم العربي للأسلوب 17
- الأسلوبية ونظرية النظم 21
اللغة والشعر 21
أصول النحو وعلم النحو 25
النظم والأسلوب 27
الأسلوب ودور المتكلم 29
- ثوابت الاسلوب في اللغة العربية 32
الأمثلة والاستعمالات في العربية 37
القياس والابداع اللغوي 38
الاتساع في الكلام 42
الحكاية 44
منطق اللغة 47
الفصل الثاني: الأسلوب في الدراسات الحديثة 51
- المفهوم الغربي للاسلوب 53
- طبيعة الاسلوب 56

- نشأة علم الاسلوب 62
- الاسلوب واللغة 68
- الاسلوب والأدب 74
- اللسانيات والاسلوبيات 77
الفصل الثالث: المصطلحات الاسلوبية 81
1- الاختيار والتأليف 83
2- العدول 87
3- مستويات الكلام 93
4- ميادين الدراسة الاسلوبية 96
أ- الأسلوبية التعبيرية 98
ب- الاسلوبية البنيوية 99
ج- الاسلوبية الأدبية 102
د- الاسلوبية الاحصائية 104
معادلة بوزيمان 106
القسم الثاني: التطبيقات
الفصل الاول: التحليل الاسلوبي 113
- ملاحظات مبدئية في التحليل الاسلوبي 115
- طبيعة التحليل الاسلوبي 118
- من مستلزمات التحليل الاسلوبي 119
- ثوابت التحليل الاسلوبي 120
الفصل الثاني: الاسلوب في الشعر 123
قصيدة (خواطر الغروب) لابراهيم ناجي 125
العنوان 125
الوزن والقافية 127

معاني القصيدة 127
الصيغ النحوية 133
الفصل الثالث: الاسلوب في الرواية 137
رواية (الحيوانات) للصادق النيهوم 139
الراوي 141
البناء الدائري 149
التكرار والبناء الدائري 152
الشخصية 159
الكناية ورسم الشخصية 169
الحوار 174
الجمل الاعتراضية 178
التضاد 178
الفصل الرابع: الاسلوب في المسرحية 185
لغة الحوار المسرحي 187
بناء الحوار المسرحي 188
مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم 190
الطاقة التعبيرية في الحوار 192
مستويات الحوار 194
رمزية الحوار والشخصيات 197
المصادر والمراجع 199
الفهرست 205